

Lidia Mielczarek

**POLSKA RECEPCJA TRAGEDII *OTELLO* WILLIAMA SZEKSPIRA  
W ŚWIELE STUDIÓW KRYTYCZNOLITERACKICH  
I ADAPTACJI TEATRALNYCH**

Rozprawa doktorska pod kierunkiem:

promotor: prof. zw. dr hab. Krystyna Kujawińska Courtney

promotor pomocniczy: dr Monika Sosnowska

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Łódź 2015

## **PODZIĘKOWANIA**

Pragnę serdecznie podziękować Pani Profesor Krystynie Kujawińskiej Courtney za wprowadzenie mnie w fascynujący świat pracy naukowej. Dziękuję Pani Profesor za inicjowanie i czuwanie nad przebiegiem badań, ponieważ bez merytorycznego i emocjonalnego wsparcia, powstanie niniejszej pracy byłoby niemożliwe. Dziękuję za niewyczerpane pokłady cierpliwości i życzliwości.

Chciałabym serdecznie podziękować Pani Doktor Monice Sosnowskiej za naukowe i duchowe wsparcie w trakcie pracy nad rozprawą doktorską, ponieważ bez pomocy Pani Doktor, powstanie niniejszej pracy w obecnym kształcie nie byłoby możliwe. Dziękuję za serdeczność i życzliwość.

W tym miejscu chciałabym wyrazić wdzięczność Teatrowi Polskiemu w Poznaniu za udostępnienie zdjęć do mojej dysertacji.

Szczególne podziękowania należą się moim Najbliższym, bez których obecności, zrozumienia i troski nie udało by mi się skończyć pracy nad doktoratem.

<b>UWAGI REDAKTORSKIE.....</b>	<b>7</b>
<b>SPIS ILUSTRACJI.....</b>	<b>8</b>
<b>WPROWADZENIE.....</b>	<b>10</b>
<b>ROZDZIAŁ I: Tragedia Williama Szekspira <i>Otello</i> w świetle badań angloamerykańskich: przegląd wybranych zagadnień .....</b>	<b>19</b>
1.1 Źródła literackie i historyczne dramatu <i>Otello</i> .....	20
1.1.1 <i>Un Capitano Moro</i> Giovanniego Batisty Giraldia Cinthia (1565).....	20
1.1.2 Kontrowersje związane z wieloznacznością słowa „Maur” (ang. „Moor”) w czasach elżbietańskiej Anglii .....	25
1.1.3 Historyczne kontakty elżbietańskiej Anglii z Maurami jako potencjalny czynnik wpływający na konstrukcję postaci Otella .....	28
1.1.4 Inne źródła literackich inspiracji dramatu <i>Otello</i> .....	31
1.2 Dramat <i>Otello</i> odczytywany z perspektywy krytyki literackiej od siedemnastego do dwudziestego pierwszego wieku.....	33
1.2.1 „Śledząc” rasę w dramacie <i>Otello</i> .....	35
1.3 <i>Otello</i> obserwowany: konteksty związane z rasą w krytyce teatralnej dramatu.....	45
1.3.1 Dramat <i>Otello</i> w teatrze elżbietańskim.....	49
1.3.2 Adaptacje dramatu <i>Otello</i> w siedemnastym i osiemnastym wieku (od Restauracji Stuartów w 1660 roku).....	52
1.3.3 To nie jest kraj dla czarnych ludzi, czyli dziewiętnastowieczne „rozjaśnianie” koloru skóry Otella.....	55
1.3.4 Nowe wymiary interpretacyjne dramatu <i>Otello</i> w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku.....	63

<b>ROZDZIAŁ II: Dramat <i>Otello</i> w polskich przekładach.....</b>	<b>73</b>
2.1 Przegląd polskich przekładów dramatu <i>Otello</i> - od anonimowych autorów do translacji Stanisława Barańczaka.....	74
2.1.1 Wokół pierwszych translatorskich prac nad dramatem <i>Otello</i> .....	75
2.1.2 Dramat <i>Otello</i> w tłumaczeniach bezpośrednio z języka oryginału.....	76
2.1.2.1 Prace translatorskie nad dramatem w dziewiętnastym wieku.....	76
2.1.2.2 Prace translatorskie nad dramatem w dwudziestym wieku.....	78
2.2 Przekład a interpretacja – kilka założeń teoretycznych i metodologicznych...	81
2.2.1 Znaczenie przekładu w recepcji dramatu <i>Otello</i> .....	84
2.3 Dramat <i>Otello</i> w polskich przekładach autorstwa: Paszkowskiego, Berwińskiej, Słomczyńskiego i Barańczaka.....	86
2.3.1 Dlaczego te przekłady?.....	86
2.3.2 Interpretacja przynależności rasowej Otella w świetle wybranych fragmentów przekładów.....	88
2.3.2.1 Tłumaczenie dramatis <i>personæ</i> .....	93
2.3.2.2 „Jakże nad losem włada grubousty” czyli pochodzenie Otella na podstawie wypowiedzi bohaterów dramatu w polskich tłumaczeniach.....	95
2.3.2.3 „W mowie nieokrzesany jestem” czyli charakterystyka pochodzenia i natury Otella w świetle wypowiedzi o samym sobie w wybranych polskich przekładach sztuki.....	115
2.3.3 „O Panie strzeż się zazdrości; jest to zielonooki potwór” - interpretacja motywu zazdrości w dramacie <i>Otello</i> na gruncie polskim.....	122

**ROZDZIAŁ III: *Otello* w polskiej interpretacji krytycznoliterackiej i recepcji teatralnej dziewiętnastego wieku.....129**

3.1 Wpływ francuskiej przeróbki *Otella* według Jeana François Ducisa na polską recepcję dramatu.....132

3.2 Przekład *Otella* według Józefa Paszkowskiego a odbiór ciemnoskórego bohatera w recepcji dramatu z drugiej połowy dziewiętnastego wieku.....145

3.2.1 Ocena pochodzenia i charakteru *Otella* w krytyce literackiej i teatralnej.....147

3.2.2 Rasa *Otella* a sposób tłumaczenia przez krytyków literackich i teatralnych przyczyn jego tragedii.....155

3.2.3 Pochodzenie *Otella* a dyskusja nad formą dramatu i wystawienia teatralnego w krytyce literackiej i teatralnej.....160

3.2.4 Sposób prezentowania odmienności *Otella* w sporze o konwencje gry aktorskiej w krytyce teatralnej.....163

3.3 Krytyka literacka i teatralna *Otella* w drugiej połowie dziewiętnastego wieku – punkty wspólne i rozbieżności.....170

3.3.1 *Otello* jako historia o zazdrości i miłości w recenzjach teatralnych.....171

3.3.2 Problematyka zaufania w *Otelli* w świetle recepcji literackiej i teatralnej.....173

3.3.3 Ocena wartości dramaturgicznej *Otella* w krytyce literackiej i teatralnej.....175

3.3.4 Charakterystyka postaci dramatu w krytyce literackiej i teatralnej.....178

3.3.5 Elementy historycznoliterackiej analizy *Otella* w recepcji literackiej i teatralnej.....181

<b>ROZDZIAŁ IV: <i>Otello</i> w polskiej interpretacji krytycznoliterackiej i recepcji teatralnej dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.....</b>	<b>184</b>
4.1 Elementy historycznoliterackiej analizy dramatu <i>Otello</i> w krytyce dwudziestego wieku.....	187
4.2 Ocena cech gatunkowych dramatu <i>Otello</i> w krytyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.....	188
4.3 Charakterystyka postaci dramatu <i>Otello</i> w krytyce literackiej dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.....	191
4.4 Obcy/Inny <i>Otello</i> a recepcja dramatu w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku.....	199
4.4.1 Maur czy Murzyn? Krytyka dramatu w pierwszej połowie dwudziestego wieku.....	199
4.4.2 Wokół motywu Obcego/Innego w recepcji dramatu <i>Otello</i> w okresie reżimu komunistycznego.....	210
4.4.3 „Blackface” <i>Otello</i> w wykonaniu Teatru Telewizji (1984).....	215
4.4.4 Przemiany motywu Obcego/Innego w recepcji dramatu <i>Otello</i> na przełomie wieków.....	216
4.4.4.1 <i>Othello</i> w reżyserii Macieja Sobocińskiego - Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya Żeleńskiego (premiera 5 kwietnia 2007).....	216
4.4.4.2 <i>Otello wariacje na temat</i> w reżyserii Agaty Dudy-Gracz - Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 7 lutego 2009).....	220
4.4.4.3 <i>Otello</i> w reżyserii Pawła Szkotaka - Teatr Polski w Poznaniu (premiera 6 kwietnia 2013).....	224
<b>WNIOSKI KOŃCOWE.....</b>	<b>229</b>
<b>PRACE CYTOWANE.....</b>	<b>238</b>
<b>ILUSTRACJE.....</b>	<b>261</b>

## UWAGI REDAKTORSKIE

1. Cytaty z *Otella* w języku angielskim podane są za wydaniem *Othello* pod redakcją E.A.J. Honigmanna w serii *The Arden Shakespeare*, wydanie trzecie (1997)
2. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty z *Otella* w języku polskim podane są za wydaniem *Tragedia Othella Maura Weneckiego*, w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego (1982). W przypadku cytatów prezentowanych przy okazji omówienia polskiej recepcji translatorskiej dramatu, każdorazowo podane jest źródło ich pochodzenia.
3. Jeżeli nie zaznaczono inaczej cytaty z anglojęzycznej literatury krytycznej, podawane są w przekładzie autorki rozprawy.
4. Zapis i odmiana imion postaci dramatu, pojawiająca się w miejscu cytatów z polskich przekładów i polskich prac krytycznych, każdorazowo przyjęta została za kształtem, w jakim występuje w pracy/wypowiedzi, z której pochodzi.
5. Zastosowany w całej rozprawie tytuł sztuki przyjęto za jego najbardziej upowszechnionym brzmieniem w języku polskim, tj. *Otello*, ograniczając się do wskazania pełnych tytułów dramatu w odniesieniu do konkretnych tłumaczeń w rozdziale drugim poświęconym polskiej recepcji translatorskiej oraz w odniesieniu do tytułów spektakli w rozdziale czwartym poświęconym interpretacjom teatralnym.
6. W rozprawie zastosowano polską pisownię nazwiska dramaturga, nie ingerując w jego zapis w cytatach z prac polskich autorów.
7. Cytaty z polskich tłumaczeń i prac krytycznych podano z zachowaniem oryginalnej ortografii i interpunkcji.

## SPIS ILUSTRACJI

1. Ira Aldridge jako Otello (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
2. „Sceny z *Otella*”, rysunek autorstwa Napoleona Dębickiego, opublikowany w dodatku do *Kurjera Niedzielnego* nr 8, z dnia 27 maja 1862 roku (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)
3. Bolesław Leszczyński w tytułowej roli w spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, Warszawskie Teatry Rządowe. Zdjęcie wykonane przez Konrada Brandela, czas powstania datowany na lata 1875-1882 (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
4. Bolesław Ładnowski w tytułowej roli w spektaklu *Otello* według Williama Szekspira. Czas powstania datowany na 1885 rok (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
5. Afisz do spektaklu *Otello Murzyn Wenecyi* według Williama Szekspira w Teatrze Krakowskim, 3 grudnia 1871 rok (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
6. Afisz do spektaklu *Otello* według Williama Szekspira w Teatrze Miejskim w Krakowie, 14 stycznia 1898 rok (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
7. Afisz do spektaklu *Otello* według Williama Szekspira w Teatrze Miejskim w Krakowie, 7 czerwca 1905 rok (reprodukcja ze zbiorów cyfrowych Biblioteki Narodowej, zamieszczona w katalogu Polona.pl)
8. Piotr Borowski i Barbara Prokopowicz w spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
9. Piotr Borowski i Michał Kaleta w spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)



10. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
11. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
12. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
13. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
14. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)
15. Scena ze spektaklu *Otello* według Williama Szekspira, w reżyserii Pawła Szkotaka, Teatr Polski Poznań (zdjęcie ze zbiorów Teatru Polskiego w Poznaniu)

## WPROWADZENIE

A skądinąd – czemu to Maur?

*Otello, Maur wenecki* – tak brzmi pełny tytuł. Otello to przede wszystkim nie zazdrosny mężczyzna, lecz Maur, czyli człowiek pogardzanej rasy. Osobisty sukces, jaki dopiero co odniósł, ani trochę nie zmienia faktu, że ma zachwiane poczucie własnej wartości. Owo „pomimo” przylega do Otella, on czuje to jak drugą skórę. Doskwiera mu własna inność, w niej, jak sędzę, tkwią korzenie tragedii, ta inność określa też jej rozwój. Początkowo nie pojawia się zazdrość, za wszystkim jednak niby cień kryje się poczucie niedowartościowania, a Maur jest ambitny, jak musimy być wszyscy o tyle, o ile jesteśmy Maurami. Jedynym, który ma w tej sprawie nosa i potrafi zwietrzyć ranę, jest zraniony Jagon, którego pierwsze słowa to, jeżeli dobrze pamiętam, słowa urażonej ambicji. Jak nikt inny ma on sposób na zniszczenie cenionego Maura – tym sposobem jest lęk Otella przed samym sobą jako Maurem, lęk przed niedowartościowaniem. Te uczucia musi Jagon wykorzystać dla zemsty, a jej przecież pragnie. Najpowszechniejszym poczuciem niedowartościowania, jakie znamy wszyscy, jest zazdrość, i Szekspir nadzwyczajnie umie uderzyć w obydwie te klawisze naraz. Wyjaśnia jedno za pośrednictwem drugiego. Szczególny, pozornie obcy los człowieka, który ma inną skórę albo inny nos, staje się dostępny naszemu przeżyciu dzięki temu, że znajduje kulminację w znanej nam, pokrewnej namiętności. Przykład zazdrości ilustruje powszechniejszy lęk przed niedowartościowaniem, lęk przed porównaniem, lęk przed tym, że się zostanie czarną owcą –

A gdyby Otello nie był Maurem?

Można by podjąć taką próbę – żeby stwierdzić, że sztuka się zawali, zgubi zasadniczą dla siebie metaforę, żeby zrozumieć, że człowiek zazdrosny jest Maurem zawsze.

Max Frisch  
(z *Dziennika 1946-1949, 1966-1971*)

Tym, co wyróżnia tragedię *Otello* na tle innych tragedii Szekspira - a zwłaszcza pozostałych trzech bradleyowskich tragedii: *Hamleta*, *Makbeta* i *Króla Lira*, uznawanych w krytyce szekspirowskiej za najznakomitsze - jest niewątpliwie kolor skóry i pochodzenie tytułowego bohatera. Tak rzucające się w oczy, że aż

uderzające, tak odmienne, że nieustannie przysparzające zarzutów o kulturową inność i podejrzeń o samą naturę człowieczeństwa, tak niecodzienne, że wymagające ciągłych wyjaśnień i systematycznego potwierdzania własnej wartości w stosunku do innych. Żaden inny/Inny główny bohater nie jest aż tak rozpoznawalny jako Inny/Obcy ze względu na swoją karnację, drugie - obok podstawowego wyznacznika płci – kryterium przynależności do danej grupy społecznej i determinanta akceptacji społecznej. Zatem tym, co wyróżnia *Otella/Otella*, jest uczynienie protagonisty Maurem/Murzynem, na co wskazuje oryginalny tytuł sztuki, *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, rozwinięty względem wspomnianych tragedii (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, *The Tragedy of Macbeth*, *King Lear*) o aspekt rasowy, zaznaczony już w samym tytule. W polskich tłumaczeniach tylko dwaj tłumacze oddali pełny tytuł dramatu: Maciej Słomczyński w 1982 r. jako *Tragedia Othella, Maura Weneckiego* i Stanisław Barańczak – *Otello. Maur Wenecki* w 1993 r. Pozostali polscy tłumacze zachowali jedynie w tytule imię bohatera, pozostawiając go w brzmieniu *Otello*.

Poza tym wyróżnia dramat *Otello* jego charakter gatunkowy. *Otello* jako jedyny dramat spośród wskazanej czwórki i wyjątkowy wśród reszty dramatów Szekspirowskich, jest przykładem tzw. tragedii domowej, czyli tragedii, w której losy głównego bohatera rozgrywają się w kontekście osobistej tragedii, nie dotyczącej konsekwencjami państwa/narodu/ludzkości, lecz najbliższy krąg osób. *Otello*, w odróżnieniu od postaci Hamleta, Makbeta i Króla Lira, nie ma królewskiego pochodzenia. Ponadto *Otello* ma budowę najbardziej zbliżoną do sztuk opartych o Arystotelesowskie zasady trzech jedności w porównaniu ze wskazaną już „uświęconą trójcą”: *Hamletem*, *Makbetem* i *Królem Lirem*.

Zatem *Otello*-dramat i *Otello*-bohater są inni tak w kategoriach gatunkowych, budowy dramatu i jego wymowy, jak i pod kątem konstrukcji tytułowego Maura/Murzyna. Inność, odmienność oraz obcość, które materializują się raz po raz w opowieści o Otellu i historii *Otella*, oraz – jak już zauważono – w samej tkance dramaturgicznej, stanowią o niepowtarzalności *Otella/Otella*. Dostrzegli to zarówno żyjący w odmiennych realiach społeczno-kulturowych krytycy literaccy i teatralni, adaptatorzy, tłumacze, jak i aktorzy czy reżyserzy teatralni. Ich prace i interpretacje o tym zaświadcują. Zauważyła to także

zmieniająca się publiczność oraz czytelnicy, różnie odbierając i reagując na prezentowane na scenie odsłony sztuki czy opisane na stronach książki losy ciemnoskórego bohatera.

Tematem niniejszej dysertacji jest prześledzenie wybranych aspektów recepcji i odbioru dramatu Szekspira *Otello* na gruncie polskim. Ponieważ większość rezultatów przedstawionych badań w pracy ma charakter archiwalny, ograniczyłam jej charakter teoretyczny. Nie przedstawiam w niej zatem teoretycznych podstaw badań nad recepcją, choć wykorzystuję je w sposób praktyczny. Drugim powodem, dla którego pomijam te podstawy jest fakt, że recepcja, obecnie, a w tym szczególnie na gruncie polskim, jest ciągle postrzegana jako pojęcie nieostre. Wątpliwości dotyczące samego pojęcia, obszaru i metod prowadzenia badań na tym polu wyraził, między innymi, Andrzej Skrendo (2002: 89-96). Uważa się też, że obecnie nie jest jasno określona, ani jej proveniencja, ani związki z na przykład hermeneutyką, dziejami literatury, interpretacją i praktyką lekturową, a przede wszystkim z komparatystyką (Chmielewska, 2001: 895).

Biorąc pod uwagę powyższe spostrzeżenia, głównym celem niniejszej rozprawy jest wskazanie bogactwa interpretacji sztuki *Otello*, wyłaniającego się ze studiów krytycznoliterackich, prac translatorskich i wybranych inscenizacji teatralnych z dziewiętnastego, dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, na tle specyficznych uwarunkowań społeczno-kulturowych i politycznych. Nacisk zostanie położony na wydobywanie polskiej recepcji dramatu i rodzimego kontekstu kulturowego. Jednak wydobywanie tego lokalnego wymiaru funkcjonowania *Otella* byłoby pozbawione sensu bez naświetlenia szerszego kontekstu, mianowicie zarysu angloamerykańskiej recepcji krytycznej i teatralnej dramatu.

Aby móc w pełni zrozumieć polskie interpretacje tragedii *Otello*, należy przyjrzeć się motywom interpretacyjnym podnoszonym w kręgu angloamerykańskiej krytyki. Z punktu widzenia analizy porównawczej istotne są elementy świata przedstawionego, będące najczęstszymi przedmiotami krytycznej refleksji - wzbudzające zarówno podobne, jak i diametralnie różne interpretacje. W *Otelli* największą uwagę krytyków wzbudza konstrukcja pochodzenia głównego bohatera, a także niezwykle osobisty wymiar prezentowanych zdarzeń,

skupiających się wokół uniwersalnych dychotomii: miłość i zazdrość, przyjaźń i zawiść, tolerancja i uprzedzenie.

Nie ulega wątpliwości, że Szekspir zawarł w *Otello* wielowymiarową opowieść o dużym potencjale interpretacyjnym. Każda niemal szkoła krytyczna potrafiła i potrafi odnaleźć w sztuce materiał do badań. Historia recepcji dramatu w anglosaskim środowisku pokazuje, że kontekst związany z ciemnoskórym bohaterem naznaczył kierunek krytycznoliterackiej i teatralnej interpretacji. Począwszy od praktyki interpretowania *Otella* w duchu tragedii domowej, poprzez romantyczny melodramat, po produkcje teatralne z perspektywy postkolonialnej, to przede wszystkim konstrukcja pochodzenia bohatera wpływała na formułowane przez krytyków opinie. W przypadku odczytywania historii *Otella* w duchu uniwersalnej opowieści o targających człowiekiem namiętnościach, wyraźna obecność czynnika rasy w fabule, wpływała na wysoką temperaturę dyskusji, dodatkowo podkreślając sensacyjne elementy historii, takie jak zdrada, nienawiść, morderstwo. Również sam fakt wcielania się ciemnoskórych aktorów w główną rolę, mianowicie Irę Aldridge'a i Paula Robesona, w okresie ideologicznych i politycznych napięć związanych z rasą w Europie i Ameryce, był istotnym momentem w recepcji dramatu. Przesądziło to o unikatowym znaczeniu sztuki w porównaniu do pozostałych dramatów Szekspirowskich. Wreszcie postkolonialna perspektywa badawcza dostrzegła w fabularnej konstrukcji pochodzenia Otella, sposobność do odczytywania sztuki w kontekście wyobcowania jednostki, o podłożu rasowym, etnicznym, płciowym czy też klasowym.

Jak zauważa Krystyna Kujawińska Courtney (2009: 183), *Otello* nie jest jedyną sztuką Szekspira, w której pojawiają się bohaterowie o odmiennym od białego kolorze skóry. I tak na przykład w *Tytusie Andronikusie* występuje postać ciemnoskórego Aarona, w *Straconych zachodach miłości* mowa jest o Maurach, a w komedii *Kupiec wenecki* występuje postać Księżę Maroka jako jeden z pretendentów do ręki Porcji. Jednakże tylko *Otello*, z licznymi obecnymi w warstwie tekstu, bezpośrednimi odniesieniami do czarnego koloru skóry tytułowego bohatera, jest historią, w której rasa odgrywa zasadnicze znaczenie. Czy znajdzie się ktoś kto pomyśli o Otellu, że jest biały, choć i takie interpretacje teatralne miały miejsce zarówno w dziejach teatru światowego, jak i polskiego?

Anna Loomba i Jonathan Burton, we wstępie do zredagowanego przez siebie zbioru średniowiecznych i nowożytnych tekstów poświęconych opisom ciemnoskórych mieszkańców elżbietańskiej Anglii, podkreślają, że w ostatnich dekadach rasa jest częstym tematem badań wielu dyscyplin, będąc „[j]ednym z najbardziej kłopotliwych i spornych pojęć naszych czasów, jednym z najpotężniejszych i jednocześnie najbardziej kruchych wyznaczników społecznej odmienności” (Loomba i Burton, 2007: 1).

*Otello* jest silnym katalizatorem w tego rodzaju dyskusjach. Głównego bohatera poznajemy najpierw przez pryzmat słów wypowiedzianych na jego temat przez osoby trzecie; słów, będących bardzo plastycznym dowodem uprzedzeń rasowych Jagona, Rodryga i Brabancja. Mężczyźni są wzburzeni faktem potajemnego ślubu „czarnego, starego tryka”, Otella, z córką senatora weneckiego (1.1.103-104). Jak trafnie zauważa Kott, „prolog Otella jest brutalny”, a związek tych dwojga sprowadzany jest do „zwierzęcej erotyki” (1965: 146).

Zagadnienie rasy jest stale obecne w myśleniu o *Otello*, różny jest natomiast kontekst w jakim omawia się odmienność koloru skóry głównego bohatera. Poczynając od nawiązań do samej tylko plastycznej strony kreacji głównego bohatera i technicznych trudności związanych z koniecznością przedstawienia ciemnoskórego Otella (do dziewiętnastego wieku granego prawie wyłącznie przez ucharakteryzowanych białych aktorów), poprzez próby tłumaczenia zazdrości i burzliwej natury uczuć Otella faktem jego przynależności rasowej, aż po coraz częstsze w postkolonialnej perspektywie, odniesienia do problematyki dyskryminacji rasowej oraz szerszych zjawisk wykluczenia i wyobcowania w najnowszej angloamerykańskiej krytyce dramatu.

Właściwe początki obecności *Otella*/Otella w Polsce - czyli ulokowanie się w rodzimej kulturze, to co Szekspir określił mianem „local habitation”, pozwalając owe słowa wypowiedzieć Tezeuszowi w *Śnie nocy letniej* (akt 5 scena 1) - przypadają dopiero na początek dziewiętnastego wieku. Pod pojęciem „właściwe początki” rozumiem powstanie tłumaczeń tekstu Szekspirowskiego *Otella* oraz inscenizacje teatralne na podstawie tych przekładów. W owym czasie angloamerykańska krytyka oraz inscenizacje sztuki były już na tyle rozwinięte, by w jej kontekście mówić o krytyce szekspirowskiej, zawierającej koncepcje

dotyczące rasy i tożsamości bohatera, a także różnorodności wystawień, z których wylaniały się praktyki reżyserowania dramatu oraz odgrywania Otella. Patrząc z tej perspektywy, polski Otello miał jeszcze daleką drogę przed sobą i to zarówno w teatrze, jak i w krytyce literackiej i teatralnej. Niniejsza rozprawa podejmuje kwestię recepcji sztuki w Polsce z uwzględnieniem jej scenicznych i tekstualnych losów.

Odkąd *Otello* pojawił się na scenach dziewiętnastowiecznego polskiego teatru należy do jednych z najczęściej wystawianych sztuk Szekspira. Przebija się w tych wystawieniach duża różnorodność sposobów interpretacji: od historii miłości, namiętności i zazdrości, podkreślania emocjonalnego charakteru opowieści w dziewiętnastym wieku, przez odzwierciedlającą się w recepcji *Otella* naukową i światopoglądową wizję Obcego/Innego, polityczne i społeczne niepokoje trapiące Polaków w przedstawieniach pełnych ukrytych odniesień do bieżącej sytuacji, a wreszcie współcześnie - dyskurs tolerancji, wielokulturowości, uniwersalnej problematyki wyobcowania i dyskryminacji.

*Otello* jest jedną z Szekspirowskich sztuk, której w polskiej krytyce literackiej często poświęca się komentarze do zbiorowych i pojedynczych wydań dramatu, jak również pojedyncze rozdziały w większych monografiach dotyczących krytyki szekspirowskiej, ale brakuje jednak większej pracy poświęconej wyłącznie problematyce *Otella*. Dotychczas nie powstała rozprawa podejmująca całościowo przegląd i zestawienie osiągnięć translatorskich polskich tłumaczy *Otella*, ujmująca historię angloamerykańskiej i polskiej recepcji, czy też historycznoliteracką analizę dramatu. Do wyjątków należy monografia Omaga Sangare, *Biały z zazdrości: Otello Williama Szekspira* (2010) która jest, co prawda, próbą analizy tekstu, charakterystyki postaci oraz częściowo odniesienia się do recepcji teatralnej, ale nadrzędnym jej celem jest przedstawienie biograficznych doświadczeń autora/aktora aspirującego do roli Otella. Biorąc pod uwagę częstotliwość wystawień *Otella* w teatrze, liczne przekłady i prace z zakresu krytyki literackiej i teatralnej w Polsce, ale i rozwinięty angloamerykański obszar badań nad tym dramatem, zarysowuje się widoczna luka na niekorzyść kultury polskiej.

W pierwszym rozdziale zaprezentowałam przegląd najważniejszych wydarzeń z dziejów angloamerykańskiej recepcji dramatu, podejmowanych motywów oraz konstrukcji Otella jako konieczne tło dla wskazania różnic w polskiej recepcji. Dla ukazania jak istotne znaczenie w pracach krytycznych ma konstrukcja tożsamości i pochodzenie głównego bohatera, konieczne okazało się wskazanie czasu powstania sztuki i jej literackich i historycznych źródeł, w szczególności tych elementów, które mogły mieć wpływ na osadzenie w strukturze fabuły elementu odmienności rasowej.

Drugi rozdział obejmuje polską recepcję translatorską tragedii. Starłam się w nim przedstawić drogę, jaką przebył *Otello*/Otello zanim na dobre zagościł w polskiej kulturze: od tłumaczeń adaptacji sztuki napisanej przez Jeana-François Ducisa po przekład Stanisława Barańczaka. Aby dokładniej przedstawić różnice i podobieństwa występujące pomiędzy różnorodnymi przekładami Szekspirowskiego oryginału, dokonałam wyboru fragmentów, które poddałam studiom komparatystycznym. Fragmenty te odnoszą się głównie do najczęściej omawianych w polskiej recepcji, w tym zagadnienie inności Otella, przy jednoczesnej próbie odniesienia do sytuacji politycznej i kulturowej w Polsce.

W rozdziałach trzecim i czwartym omówiłam różnorodność i specyfikę odczytywania *Otella*/Otella zarówno w badaniach krytycznoliterackich, jak i w teatrze, a także wzajemnych relacji między nimi, co dało mi podstawę chronologicznego podziału recepcji na dziewiętnasty oraz dwudziesty i dwudziesty pierwszy wiek. Ponieważ relacje te w większości przypadków były i są nierozzerwalnie związane, zatem zrezygnowałam z pokazania oddzielnie recepcji literackiej i teatralnej. Ponadto ich charakter uniemożliwił mi przedstawienie tej recepcji w układzie tematycznym.

Niemniej jednak jednym z zasadniczych tematów, któremu poświęciłam sporo miejsca, było usytuowanie tragedii *Otello* w polskim kontekście społecznym, politycznym i przede wszystkim – kulturowym. Z tego też powodu, a także z powodu, że rozprawa przedstawia badania poświęcone wybranym aspektom recepcji dzieła, które funkcjonuje na gruncie zarówno literatury jak i teatru, w rozprawie zostało wykorzystane podejście interdyscyplinarne. O takie też podejście w badaniach recepcyjnych nawołuje Jerzy Madejski w artykule



„Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań,” nazywając je podejściem transdyscyplinarnym (2002; 84-85). I tak, w dysertacji robię użytek z takich dyscyplin naukowych jak: literaturoznawstwo, teatrologia, kulturoznawstwo, historia, estetyka, sztuka, polityka, socjologia i kultura.

Interdyscyplinarne/transdyscyplinarne podejście pozwala mi omówić w pracy m. in. wartość estetyczną i tematyczną dzieła oraz jego interpretacje na gruncie adaptacyjnym i translatorskim. Staralam się także odtworzyć dzieje teatralne sztuki Szekspira *Otello*, wykorzystując elementy jego przyjęcia przez publiczność, w tym szczególnie przez recenzentów i krytyków. Ponieważ recepcja jest procesem indywidulowanym i zbiorowym, tam gdzie było to możliwe, moje badania objęły przyjęcie i odbiór sztuki na tle sytuacji zewnętrznej tj. politycznej, społecznej i kulturowej.

Ponadto w pracy często odwoływałam się do praktyk stosowanych w studiach kulturowych, posilając się źródłami pisanyymi i wystawieniami teatralnymi, zwłaszcza w analizie zjawisk mających miejsce na pograniczu kultury wysokiej i masowej, tj. gazet. Interpretując teksty teoretyczne oraz prace translatorskie, a przede wszystkim właśnie teksty licznych recenzji teatralnych, próbowałam zrekonstruować wybrane stanowiska odbiorcze, by ostatecznie zaprezentować własne poglądy na poruszane kwestie inności/odmienności Otella.

Miałam także na uwadze uniknięcie ograniczenia jednym rozumieniem pojęć i zjawisk inność/obcość. Chcąc swobodnie wykorzystywać te określenia, wyszłam z założenia, że Inny/Obcy oraz rasa są konstruktami kulturowymi - chwiejnymi definicjami, wyślizgującymi się precyzyjnemu definiowaniu - i celowo nie wykorzystałam znaczenia, wypracowanego na gruncie badań antropologicznych w dwudziestym wieku, pojęcia Inny/Obcy. Co więcej, nie odwołałam się do konkretnych definicji rasy, także dlatego, że w mojej pracy kwestię rasy analizuję raczej w perspektywie socjologii kultury.

Zdaję sobie sprawę, że takie podejście metodologiczne nie jest zgodne z kategorycznym stwierdzeniem Hansa Roberta Jaussa, że „[n]ie wolno mylić estetyki recepcji” z „[h]istorią socjologiczną czytelnictwa” (1999: 268). Mam jednak nadzieję, że moja dysertacja wskazuje na nierozłączność tych perspektyw, chociaż zapewne perspektywy te różnią się rozłożeniem akcentów w kontekście

przedmiotu badań. Estetyka recepcji bada wewnątrztekstowe instrukcje odbioru, w przypadku mojej rozprawy „instrukcje” obecne w tekście dramatu Szekspira, głównie zapis dotyczący problematyki rasy i obecności Innego/Drugiego. Historia socjologiczna czytelnictwa koncentruje się natomiast na badaniach odbioru dzieła przez empirycznego czytelnika, czyli jak to ma miejsce w mojej pracy, na odbiorze dzieła poprzez tłumacza, krytyka, recenzenta, aktora czy też reżysera.<sup>1</sup> Dysertacja zawiera zatem elementy dziejów socjologicznej recepcji, choć w wielu przypadkach dokonuję też analizy porównawczej, w tym estetycznej, fragmentów prac translatorskich wybranych tłumaczy; nawiązuję do historii wystawień sztuki o Maurze/Murzynie, sięgając także po współczesne inscenizacje teatralne; tropię i analizuję motywy interpretacyjne obecne w krytyce teatralnej i literackiej. A wszystkie te badania w przeważającej części lokalizuje na tle polskiego kontekstu kulturowego, politycznego i społecznego.

---

<sup>1</sup> W artykule „Pasma estetyczne, teoria recepcji i socjologia czytelnictwa”, Marcin Rychlewski stwierdza jednak, że :

[o]bydwa ujęcia mają zresztą pewne niedostatki: pierwsze jest obciążone dużą dozą subiektywizmu badawczego, który grozi opisem nie tyle „horyzontu oczekiwań czytelnicznych”, ale „horyzontu oczekiwań badacza”. Drugie natomiast koncentruje się na rekonstrukcji mapy rzeczywistego czytelnictwa na podstawie wyników sprzedaży, ma tę wadę, że dotyczy zawsze stanu *post factum*. (2010: 191-205).

## **ROZDZIAŁ I**

# **TRAGEDIA WILLIAMA SZEKSPIRA *OTELLO* W ŚWIELE BADAŃ ANGLOAMERYKAŃSKICH: PRZEGLĄD WYBRANYCH ZAGADNIEŃ**

Dla ukazania jak istotne znaczenie w pracach krytycznych ma konstrukcja pochodzenia głównego bohatera, konieczne jest wskazanie czasu powstania sztuki i jej literackich i historycznych źródeł, w szczególności tych elementów, które mogły mieć wpływ na osadzenie w strukturze fabuły elementu odmienności rasowej.

## **1.1 Źródła literackie i historyczne dramatu *Otello***

Rodzaj zmian dokonanych przez Szekspira w stosunku do literackich pierwowzorów *Otella* - w szczególności w sposobie przedstawienia ciemnoskórego bohatera oraz udowodniony przez szereg badaczy w najnowszej krytyce dramatu, fakt licznych kontaktów między społeczeństwem elżbietańskim i przedstawicielami rasy czarnej - pozwala snuć przypuszczenia, że Szekspir chciał sportretować swojego Otella jako czarnego mężczyznę, odróżniającego się pod każdym względem od reszty społeczeństwa, w którym przyszło mu żyć.

### **1.1.1 *Un Capitano Moro* Giovanniego Batisty Giralidia Cinthia (1565)**

Tragedia *Otello, Maur z Wenecji* powstała najprawdopodobniej między rokiem 1602 a 1604, kiedy po raz pierwszy wystawiono ją przed królewskim obliczem Jakuba I Stuarta w pałacu Whitehall w Westmisterze (Hall, 1999: 11). Przyjęto, że premiera odbyła się w dniu 1 listopada 1604 roku<sup>2</sup>, gdy trupa Lorda Szambelana, której William Szekspir był członkiem i dla której pisał, zmieniła swojego patrona na Króla Jakuba I Stuarta, a nazwę - na Słudzy Jego Królewskiej Mości. Impulsem do zainscenizowania sztuki przy tej właśnie okazji mogła być osoba samego króla, a dokładnie jego zainteresowanie historią Turcji oraz wydarzeniami związanymi z walkami między Świętą Ligą a Imperium Osmańskim o panowanie nad Cyprzem, w szczególności zwycięską dla chrześcijan bitwą pod Lepanto w 1571 roku (Hall, 1999: 11).

---

<sup>2</sup> Krystyna Kujawińska Courtney pisze, że istnieje prawdopodobieństwo, że sztuka była wystawiana w 1603 roku (2009: 187).

Pierwszy oficjalny druk tragedii w formie quarto ukazał się w 1622 roku pod nazwą *The Tragedie of Othello, the moore of Venice* [*Tragedia Otella, Maura z Wenecji*]. Kolejna, poprawiona i uzupełniona wersja ujrzała światło dzienne w 1623 roku, wchodząc w skład tzw. Pierwszego Folio, tj. opracowanego przez przyjaciół i współpracowników Szekspira: Johna Hemingesa oraz Henry'ego Condella, zbioru trzydziestu sześciu sztuk, z których aż osiemnaście nigdy wcześniej nie ukazało się drukiem (Greenblatt, 2007: 15-16).

Głównym narracyjnym źródłem *Otella* jest *Gli Hecatommithi*, zbiór stu nowel autorstwa Giovanniego Battisty Giraldia Cinthia, wydanych w Wenecji w 1565 roku (Kujawińska Courtney, 2009: 171). Szekspir inspirował się motywem zawartym w noweli o nazwie *Un Capitano Moro*. Jak podaje Geoffrey Bullough (1973: 194), najwcześniejsza angielska wersja tego utworu pochodzi z 1753 roku, jednak Szekspir mógł czytać francuskie tłumaczenie autorstwa Gabriela Chappuysa z 1584 roku. Nora Ratcliff (1937: 188) sugeruje, że Szekspir nie posiadał dostępu do własnego egzemplarza książki i raczej znał historię Cinthia z zapośredniczonego przekazu. Przypuszcza się, że Szekspir mógł też czytać tekst *Hecatommithi* w oryginale, w języku włoskim (Kernan, 1986: 171-184). Warto wskazać za Kujawińską Courtney (2002: 122) problematyczność związaną z materiałami źródłowymi Szekspira: wiele książek z czasów elżbietańskich zostało zagubionych, wiele z historii, które go inspirowały mogło nigdy nie być opublikowanych, gdyż w owym czasie istniał pewien poziom wiedzy powszechnej, przekazywanej ustnie lub powielanej z książki na książkę, co stoi na przeszkodzie by zidentyfikować faktyczne źródło historii i inspiracji, utrudniając próby wyobrażenia sobie warsztatu mistrza.

Dające się uchwycić różnice między włoskim pierwowzorem a Szekspirowską interpretacją dotyczą świata przedstawionego i warstwy psychologicznej utworu. Tytuł *Un Capitano Moro*, który Cinthio wybrał dla swojej opowieści mógł, ale nie musiał sugerować mauretańskie pochodzenie głównego bohatera (Ridley, 1958: 237). Protagonista nazywany jest Capitano Moro lub po prostu Moro (Sanders, 1984: 4). Bullough przytacza fragment pamiętnika weneckiego historyka Marino Sanuto, który pod datą 27 października 1508 roku, pisał o jakimś Christopherze Moro, członku włoskiej rodziny pochodzenia

mauretańskiego i nowo wybranym kapitanie wojsk na Krecie, rezygnującym ze stanowiska z żalu po śmierci swojej żony (1973: 194-198). Ta postać mogła być pierwowzorem głównego bohatera u Cinthia, faktem jednak jest, że poza wskazaniem, iż Moro był dowódcą wojsk wysłanych na Cypr, Cinthio w utworze nie odniósł się wyraźnie do statusu, jaki jego bohater posiadał w społeczeństwie weneckim.

Tytuł sztuki Szekspira *Otello, Maur z Wenecji*, zawiera odniesienie do pochodzenia głównego bohatera, co jest pierwszą sugestią, jakoby odmienność Otella, a w szczególności związany z nią kontekst kulturowy i społeczny, miał w tym dramacie istotne znaczenie. Norman Sanders, podkreślenie koloru skóry bohatera określa mianem „[n]ajbardziej uderzającego odejścia” Szekspira od pierwowzoru (1984: 10). Tym bardziej, że czas powstania tragedii zbiega się z okresem przemian politycznych i społecznych czasów nowożytnej Europy, kiedy powoli zaczynało kształtować się pojęcie jednostki jako podmiotu. Kwestię odmienności pochodzenia głównego bohatera można zatem potraktować jako pretekst do refleksji nad miejscem i prawami jednostkowego człowieka w stosunku do dominującej i wrogiej większości (zob.: Sangare, 2010: 15).

Bullough argumentuje (1973: 209), że częste nawiązania do czarnego koloru skóry w tekście dramatu byłyby bezcelowe, gdyby Otello nie był Murzynem. Bohater sam mówi o sobie „[j]estem czarny” (3.3.263)<sup>3</sup>, Rodrygo nazywa go „[g]ruboustym” (1.1.76), zaś Jago „czarnym, [s]łartym trykiem” (1.1.103-104). Brabancjo w scenie przed senatem podaje w wątpliwość szczerość uczuć swojej córki do kogoś, kto ma skórę „[o] barwie sadzy” (1.2.82), twierdząc, że miłość takowa może wynikać jedynie z czarów, bo „[n]ie mogłaby przecież/ [n]atura zbłądzić tak niewiarygodnie” (1.3.70). Nienawiść Jagona i Brabancja nie musi mieć swych źródeł jedynie w nietolerancji i odrazie do człowieka o ciemnym kolorze skóry, nie ma jednak powodu, aby nie dawać wiary słowom, którymi postaci dramatu wyrażają niechęć, odwołując się tylko do rasy Otella. W rezultacie nie można interpretować ich zazdrości i nienawiści w stosunku do Maura jedynie jako wypadkową konkretnych sytuacji, lecz raczej jako głębszy problem strachu i nieufności wobec Obcego/Innego. Sanders podkreśla (1984: 10-11), że nie tyle

---

<sup>3</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty ze sztuki zostały zaczerpnięte z przekładu Macieja Słomczyńskiego (1982).

sam fakt odmienności Otella, w bądź co bądź, kosmopolitycznym społeczeństwie Wenecjan, mógł wzbudzać kontrowersje, dopiero sytuacja seksualnego związku między białą i czarną rasą, w tym również zagadnienie Obcego/Innego, stwarzała bardzo konkretne problemy w podejściu ówczesnych Wenecjan do Otella.

Cinthio mówi o szlachetnej naturze Capitano Moro, portretuje jednak jego postać w sposób nie dający potwierdzenia tej charakterystyki. Jego nowela jest „[s]ucho opowiedziana, bez analizy postaci” (Bullough, 1973: 198), z niewielką liczbą dialogów i narracją pozbawioną wrażliwości właściwej elżbietańskiej epoce. Główny bohater Cinthia zabija swoją żonę uderzeniem pończochy wypełnionej piaskiem. Choć u Szekspira charakter Otella również ulega stopniowemu rozpadowi, prowadząc do furii bohatera, to jednak sztuka kończy się próbą rehabilitacji, samokrytyki i żalu za błędy wyrażonej w monologu, w którym Otello tuż przed samobójczą śmiercią uznaje swoje winy:

Musisz też rzec im o kimś, kto pokochał  
Nie nazbyt mądrze, lecz nazbyt gorąco,  
O kimś, kto łatwo nie uległ zazdrości,  
Lecz podjudzony popadł w ostateczność;  
O kimś, kto niby prostacki Indianin  
Odrzucił perłę bogatszą niż cały  
Ród jego; o kimś, czyje smętne oczy,  
Choć nieprzywykłe do wilgotnych wzruszeń,  
Łzy ronią szybko jak drzewo w Arabii  
Ową leczniczą żywicę (5.2.419-428).

Według Bullougha (1973: 207-209) Szekspir, który około dziesięciu lat przed napisaniem *Otella* wymyślił postać makiawelicznego Murzyna Aarona w *Tytusie Andronikusie*, mógł stworzyć wizerunek szlachetnego czarnoskórego Otella na wyraz sprzeciwu wobec tradycji przedstawiania czarnoskórych bohaterów dramatów jako podstępnych i złych. Tego rodzaju postacią był np. Mula Hamed, „[s]yn matki Murzynki i króla Maroka”, bohater sztuki George’a Peela z 1594 roku pt. *Bitwa o Alcazar*, który karmił swoje dzieci lwim mięsem. Podobnie uważa Joachim Anselm Honigmann (1997: 27), wskazując że Szekspir mógł świadomie

sięgnąć po temat uczucia przekraczającego granice między rasami, mierząc się z powoli wyłaniającym się w społeczeństwie problemem rasizmu.

Pojawienie się na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku, sztuk z wizerunkiem czarnoskórych bohaterów, o wymowie podobnej do *Bitwy o Alcazar* albo *Tamerlana Wielkiego* (1590) Christophera Marlowe'a, Nabil Matar tłumaczy faktem pozostawiania terenów będących pod władaniem Imperium Osmańskiego i Maroka poza obszarem angielskiej dominacji (1999: 15). Relacje łączące Elżbietę I z Turkami i Maurami były dobre: motywacją do nich była chęć znalezienia rynków zbytu oraz zapewnienia Anglii wsparcia w konflikcie z katolicką Hiszpanią. Królowa w korespondencji z sułtanem Muradem III, zezwalała na obecność tureckich kupców w granicach jej imperium, uzyskując analogiczne pozwolenie dla Anglików (Matar, 1999: 20). Ponadto dla zapewnienia dobrej atmosfery współpracy z Turkami, kapitanowie angielskich jednostek na morzu mieli uwalniać niewolników tureckich i marokańskich, ze zdobytych w walce, hiszpańskich statków.

Technologiczna i militarna przewaga, jaką Anglicy narzucili Indianom w Ameryce, nie mogła jednak mieć miejsca w przypadku suwerennych i potężnych militarnie oraz kulturowo i religijnie muzułmanów. Wobec braku możliwości narzucenia im politycznej i ekonomicznej władzy, Anglicy rozszerzyli dyskurs wyższości białej rasy, jaki powstał podczas podboju Ameryki i wiązał się z Indianami, na wizerunek Maurów w literaturze. Ich wypaczony obraz pojawiał się w sztukach w atmosferze rosnącego u schyłku okresu elżbietańskiego, rasizmu. Turek miał być oszustem i tyranem, Maur był mściwy, motywowany seksualnym popędem i nie potrafił kontrolować swoich emocji. Wszyscy byli Obcymi/Innymi, prostym przeciwieństwem Anglika i chrześcijanina<sup>4</sup> (Matar, 1999: 18-20).

Virginia Mason Vaughan (2008: 2) przypomina, że obraz czarnoskórego człowieka istniał w konwencji teatralnej już w średniowiecznych moralitetach, gdzie używany był jako ucieleśnienie zła, wizualne potwierdzenie grzesznika bez prawa dostąpienia zbawienia. Dopiero w czasach współczesnych Szekspirowi widok czarnej twarzy na scenie zyskał wymiar dyskursu o tożsamości. Ciemny

---

<sup>4</sup> Matar pisze, że zapoczątkowana w owym czasie praktyka demonizowania Obcego tj. w okresie zmniejszania się politycznej i handlowej pozycji Imperium Osmańskiego i jego północno afrykańskich dominiów, poprowadziła do wykształcenia się orientalizmu w europejskiej kulturze, współwystępującego z polityką imperializmu krajów europejskich (1999: 17-18).



kolor skóry automatycznie łączył się z niemoralnym zachowaniem i pewnym rodzajem seksualnej perwersji<sup>5</sup> (Vaughan, 1994: 62).

Można założyć, że Szekspir powołując do życia Otella, umiejętnie żonglował konotacjami czarnego koloru skóry, naznaczając go wizualnie (w rozumieniu sobie współczesnych), nie wyposażając jednak jego charakteru w tak jednoznacznie złe cechy, jakie posiada Jago. W takim ujęciu, to właśnie Aaron z *Tytusa Andronikusa*, posiadał bardziej typowe dla ówczesnego myślenia, cechy łotrzykowskie, korespondujące z jego czarnym kolorem skóry (Swindall, 2011: 15). Szekspir zmodyfikował zatem nieco swojego „nowego” czarnoskórego bohatera, który co prawda był łatwowierny i skłonny do furii. Targały nim co prawda ogromne namiętności i posiadał tendencję do patosu (jak w monologu w scenie przed senatem), lecz prawdziwe motywy jego zachowania nie musiały wynikać z biologicznych uwarunkowań. Mogły one być prowokowane przez zewnętrzne, niezależne od bohatera okoliczności, jak np. uprzedzenia rasowe środowiska, w których funkcjonował.

### **1.1.2 Kontrowersje związane z wieloznacznością słowa „Maur” (ang. „Moor”) w czasach elżbietańskiej Anglii**

Wśród krytyków dramatu od zawsze istniały rozbieżności dotyczące tego, jak bardzo w istocie Szekspirowskiego zamysłu, „czarny” był Otello, a w konsekwencji jak bardzo jego odmienny wygląd fizyczny i pochodzenie wpłynęły na konstrukcję charakteru, prowokując określone zachowania, zarówno jego samego, jak również weneckiego otoczenia. Loomba podkreśla (2007: 794-816), że pogodzenie czarnego koloru skóry Otella z centralną pozycją w sztuce, od zawsze było głównym problemem dla krytyków dramatu. Dlatego, albo ignorowano liczne odniesienia do rasy w tekście, albo cały nacisk analizy kładziono na dowiedzenie, że Szekspir nie miał intencji stworzenia Otella jako czarnoskórego bohatera. Michael Neill (2006: 19) zauważa, że skonstruowanie postaci Otella jako Maura mogło wynikać jedynie z faktu obecności w *Hecatomithi* bohatera o nazwie Moro (podobieństwo do ang. „moor”, czyli Maur), ale stopień przygotowania

---

<sup>5</sup> Więcej o znaczeniu związanym z czarnym kolorem skóry w teatrze elżbietańskim piszę na str. 27-28.

historycznego i etnograficznego, jakim wykazał się Szekspir, pogłębiając historię o podtekst międzyrasowy, świadczy o intencjonalnym zbudowaniu akcji wokół rasy bohatera.

Kwestia faktycznej przynależności rasowej Otella wiąże się z umiejętnością odpowiedzenia na pytanie czy słowo Maur, zawarte przez Szekspira w podtytule dramatu, oznacza Mauretańczyka, rozumianego jako mieszkańca północnych wybrzeży Afryki, czy też osobę pochodzącą z obszaru Afryki subsaharyjskiej, zamieszkaną przez ludność o ciemniejszym zabarwieniu skóry. W wieloznaczności tego słowa, wielu krytyków dramatu na przestrzeni wieków, upatrywało szansę na postrzeganie Otella jako bohatera o oliwkowej, śniadej skórze (używając angielskiego słowa „tawny”), nie chcąc lub nie mogąc zauważyć międzyrasowego wymiaru całej historii. Imtiaz Habib zauważa (2008: 1-9), że na takim nastawieniu krytyków, oprócz uprzedzeń rasowych, mógł również zaważyć brak odpowiedniej wiedzy na temat niemałej obecności czarnych ludzi w elżbietańskim społeczeństwie, dla którego Szekspir tworzył swoje sztuki.

Historyczne znaczenie angielskiego słowa „Moor” (łacińskie „Maurus”, greckie „Mauros”, wywodzące się prawdopodobnie ze starożytnego, północno afrykańskiego języka) odnotowuje *Oxford English Dictionary* (1961: 645). W czasach starożytnych oznaczało ono rdzennego mieszkańca Mauretanii, regionu odpowiadającego częściom obszaru Maroka i Algierii. W późniejszym okresie, Maur oznaczał człowieka o mieszanym, berbersko-arabskim pochodzeniu, Mahometanina, będącego mieszkańcem północno-zachodniej Afryki, który podbił Hiszpanię w ósmym wieku. Począwszy od średniowiecza, aż do siedemnastego wieku włącznie, Maurów uważano za czarnych lub bardzo smagłych, a słowo „Moor” było tożsame ze słowem „Negro” czyli Murzyn. Szekspir zatem kreował wizerunek Otella w czasach, w których najbardziej prawdopodobne było powszechne utożsamianie słowa „Maur” z „czarnym”. *Oxford English Dictionary* podaje też, że angielski termin „Moor” uzupełniano również określeniem „white”, co składało się na „białego Maura”. Konieczność dodawania na zasadzie wyjątku, do słowa „Maur” przymiotnika „biały”, potwierdza ówczesne podstawowe rozumienie terminu „Maur” - człowieka o odmiennym od białego kolorze skóry. Przenikanie się znaczeń związanych z terminami „Maur” i „Murzyn” świadczy o

dość dużym braku precyzji Anglików w określaniu pochodzenia czarnoskórych mieszkańców Londynu.

W 1956 roku Instytut Szekspirowski w Stratfordzie pozyskał słynny już portret przedstawiający marokańskiego ambasadora przybyłego do Elżbiety I w 1600 roku (Harris, 2000: 23). Portret można uznać za namacalny dowód na to, jak w elżbietańskiej Anglii postrzegano Maura będącego na stanowisku państwowym. Obraz przedstawia dostojnego mężczyznę, o ciemnej karnacji i przenikliwym spojrzeniu, ubranego w turban i długą szatę, przepasaną spoczywającym u lewego boku, inkrustowanym (zapewne złotem) mieczem. Vaughan wspomina, że Maurów, którzy w średniowieczu podbili znaczną część Hiszpanii, często prezentowano w literaturze i sztuce jako czarnych (2008: 25)<sup>6</sup>. Niektóre późniejsze wizerunki sceniczne Otella w dużym stopniu nawiązywały do podobnej stylistyki<sup>7</sup>, niektóre też (łącznie z pierwszymi przedstawieniami z czasów elżbietańskich) przedstawiały Otella jako Murzyna<sup>8</sup>. Każdy z tych sposobów prezentowania głównego bohatera, zawsze był osadzony w szerszym kulturowym kontekście.

Z dzisiejszej perspektywy badawczej, precyzyjny sposób odczytywania pochodzenia Otella nie ma decydującego znaczenia dla faktu, że odmienność rasowa jest istotnym czynnikiem kompozycyjnym utworu. Rację zdaje się mieć Vaughan wskazując, że od początków eksplorowania Afryki przez Portugalczyków w piętnastym wieku, rasa zaczęła zyskiwać „globalne” znaczenie (1994: 4), a społeczeństwu elżbietańskiemu nie obce było zagadnienie różnicy rasowej, co pozwala domniemywać, że Szekspir chciał z niej uczynić centralną część fabuły *Otella*. Honigmann pisze, że Otello „[j]est więcej niż obcy, pochodzi z tajemniczo ‘innego’ świata, świata, który leży poza naszym zasięgiem” i pomimo

---

<sup>6</sup> O wizerunku czarnoskórych w europejskiej sztuce można się wiele dowiedzieć z bogato ilustrowanego dziesięciotomowego wydania, opatrzonego esejami historyków teatru pt. *The Image of the Black in Western Art*. [Wizerunek czarnoskórych w sztuce Zachodu] z 1979 roku, pod redakcją Jeana De Visse. Drugi tom prezentuje obecność czarnych w sztuce z okresu odkryć geograficznych: *From the Early Christian Era to ‘the Age of Discovery’* [Od wczesnego chrześcijaństwa do epoki odkryć geograficznych].

<sup>7</sup> Kujawińska Courtney opisuje portret czarnoskórego aktora Szekspirowskiego, Iry Aldridge’a w kostiumie Otella, wykonany w 1858 roku w Sankt Petersburgu. Aktor nosi na głowie diadem, przepasany jest bogato marszczonymi fałdami materiału swojej książęcej lub królewskiej szaty, trzymając w ręku zakrzywioną turecką szablę. Uwagę zwraca dostojny wzrok i postura. Fragment tego zdjęcia umieszczono na nagrobku aktora, na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Łodzi, gdzie aktor został pochowany (Kujawińska Courtney, 2011: 110-112).

<sup>8</sup> Wizerunek Maura jako Murzyna pojawia się chociażby w malarstwie, u barokowego artysty Giovanniego Tiepola: *Święty Jakub z Compostelli walczy z Maurami* (1757).

„[s]amoidentyfikacji z Wenecją i chrześcijaństwem Maur nie może otrząsnąć się z tajemnicy, produktu ubocznego jego ciemnej skóry i skojarzeń, które wzbudza w europejskich umysłach” (1997: 27). Kwestie te zachęcają współczesnych krytyków dramatu do podnoszenia w swoich pracach problematyki różnic kulturowych i problemów z asymilacją, jako istotnych elementów konstrukcji *Otella*.

### **1.1.3 Historyczne kontakty elżbietańskiej Anglii z Maurami jako potencjalny czynnik wpływający na konstrukcję postaci Otella**

Ruth Cowhig zauważa (1985: 4), że do czasu wydania pracy Eldreda Jonesa *Othello's Countrymen* w 1965 roku, będącej studium wiedzy o czarnoskórych z okresu elżbietańskiej Anglii, przypuszczano, że Szekspir polegał przy tworzeniu czarnoskórych bohaterów przede wszystkim na literackich źródłach. Honigmann w opracowaniu *Otella* w ramach serii *The Arden Shakespeare* z 1997 roku podaje, że Szekspir oprócz źródeł literackich mógł jednak inspirować się również własnym doświadczeniem w kontaktach z przedstawicielami rasy czarnej (1997: 2-3). Swindall uważa, że na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku kontakty handlowe między Anglią a kontynentem afrykańskim właśnie się formowały (2011: 13-14). Dopiero współczesna krytyka literacka *Otella* rozpatruje dokładnie zagadnienie kontaktów między rasą białą i czarną, w okresie w którym żył Szekspir.

W 1600 roku do królowej Elżbiety I Tudor przybył marokański posłaniec Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun (ten sam, który znalazł się na opisywanym przeze mnie portrecie znajdującym się w Instytucie Szekspirowskim w Stratfordzie nad Avonem), wysłany przez króla El – Mansour, z propozycją zapoczątkowania kontaktów handlowych i zawarcia sojuszu przeciwko katolickiej Hiszpanii. Angielski stosunek do propozycji, jak również do Marokańczyków/Maurów, był co najmniej niejednoznaczny. Odnaleźć w nim można było zarówno zaczątki kolonialnych zamiarów wykorzystania tych terenów pod budowę imperium (tym bardziej, że znajdowały się w bezpośrednim sąsiedztwie wrogiej Hiszpanii), jak również fascynację egzotycznie obcymi i groźnymi, a jednocześnie atrakcyjnymi wartościami (Vaughan, 2008: 14). Według

Honigmanna, Szekspir mógł spotkać osobiście członków marokańskiego poselstwa, ponieważ trupa Sług Lorda Szambela występowała na dworze w okresie bożonarodzeniowym, czyli jeszcze przed wyjazdem afrykańskich gości (1997: 2). Poza tym Bullough sugeruje, że nazwanie Otella przez Jagona „arabskim koniem” (1.1.133), miało przypomnieć oglądającej sztukę londyńskiej widowni, niedawny pobyt w mieście poselstwa z obszaru północnej Afryki, które pozostawiło po sobie niezbyt przychylne opinie. Posądzano ich m.in. o otrucie jednego z towarzyszy, który zmarł w trakcie tej wizyty, a także o umniejszenie królewskiej kiesy o kwotę ok. 230 funtów szterlingów (Bullough, 1973: 209).

Matar (1999: 1-6) w opracowaniu poświęconym kontaktom renesansowej Anglii z Maurami i Turkami, przytacza przykłady licznych kontaktów międzykulturowych z mieszkańcami wschodnich obszarów basenu śródziemnomorskiego i północnych terenów Afryki. Poddani Imperium Osmańskiego i mieszkańcy obszaru Maroka, które nie znajdowało się pod dominacją turecką, byli najliczniejszą niechrześcijańską grupą przebywającą na angielskiej ziemi, liczniejszą od Żydów i rdzennych mieszkańców Ameryki. Wiedzę o muzułmanach Anglicy formowali przede wszystkim na podstawie kontaktów z tymi grupami, ponieważ inni wyznawcy islamu, wywodzący się z obszaru środkowej Azji i subkontynentu indyjskiego, posiadali mniej liczną reprezentację w społeczeństwie elżbietańskim. Tysiące Turków i Maurów odwiedzało angielskie i walijskie porty, żeby handlować. Niektórzy z Maurów przybywali jednak wbrew swojej woli. Pojmowano ich w niewolę na morzach i na kontynencie afrykańskim<sup>9</sup>.

Jednocześnie Londyn pozostawał pod wrażeniem uroku, kuchni i koni muzułmańskich emisariuszy. Matar (1999: 8) szuka źródeł różnego statusu czarnoskórych przybyszów, w odmiennym charakterze stosunków Anglii z obszarami Afryki północnej i subsaharyjskiej. Mieszkańców czarnego obszaru Afryki łączyły z Anglikami przede wszystkim relacje władzy, dominacji i niewolnictwa, z Marokańczykami zaś, wspomniane wcześniej stosunki dyplomatyczne i plany potencjalnego militarnego sojuszu. Być może dlatego łatwiej było ówczesnej widowni *Otella* wyobrazić sobie Maura w roli służącego państwu weneckiemu czarnoskórego żołnierza.

---

<sup>9</sup> Anglia reprezentowana przez admirała Sir Johna Hawkinsa, pierwszego angielskiego handlarza niewolnikami, przystąpiła do eksploatacji czarnego kontynentu już około 1562 roku.

Habib w monografii *Black Lives in English Archives 1500-1677* (2008) opisuje liczne przypadki obecności w szesnasto- i siedemnastowiecznych inwentarzach angielskich arystokratów, wzmianek o „Negros”, „blackamores” lub „blackamoors”. W księgach gospodarskich Earla Leicesteru Roberta Dudleya z 1584 roku, znajdują się polecenia zapłaty dla jego „blackamoors” (Habib, 2008: 2). Przypuszcza się, że w dowód łączącej go z Elżbietą I wieloletniej współpracy (wspierał organizowane przez Anglię wyprawy do Afryki), mógł podarować królowej dwóch czarnoskórych, o których obecności mówią dworskie dokumenty inwentarzowe z lat 1574-1577 (Habib, 2008: 72). W rejestrze służących Earla Dorsetu, w części dotyczącej przedziału lat 1613-1624, widnieją „John Morrocco, a Blackamoor” oraz „Grace Robinson, a Blackamoor” (Habib, 2008: 2). Rejestr odnotowuje wiele chrztów i pogrzebów „czarnych Maurów”. Zapisy odśladają również szereg profesji, które wykonywali: od trębacza, praczki, pokojówki, po żołnierzy i pracowników zajmujących się obróbką kruszców i metali. Mimo to czarnoskórzy nigdy nie byli obecni w oficjalnych spisach ludności. Jedyne ich pojawienie się w dokumentach wagi ogólnopaństwowej dotyczyło wydanego przez Elżbietę I rozkazu wydalenia „Negars” i „Blackamoors”, w 1596 oraz 1601 roku (Habib, 2008: 2). Cowhig wspomina też o korespondencji królowej z Casperem van Sendenem, handlarzem z Lubeki. Wymiana listów poświęcona była negocjacjom dotyczącym anulowania zapłaty za przetransportowanie przez handlarza od 200 do 300 angielskich więźniów z Hiszpanii i Portugalii. Królowa oferowała w zamian taką samą liczbę niechcianych czarnoskórych mieszkańców Anglii. Do realizacji umowy ostatecznie nie doszło, jednak sam fakt złożenia takiej propozycji przez Elżbietę I, świadczy o niemałej obecności czarnoskórych, pracujących zapewne na wielu arystokratycznych dworach lub trudniących się różnymi zajęciami w stolicy (Cowhig, 1985: 5).

Obecność czarnoskórych w społeczeństwie ówczesnej Anglii potwierdzają również prace Richarda Hakluyta, angielskiego geografa, który zebrął morskie podania elżbietańskich żeglarzy i handlarzy w pracy *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English*, będącej 12-tomowym

dziełem, ukazującym się w latach 1589-1600<sup>10</sup>. Tomy VI i XI zawierały opowieści o niewolnikach zabieranych z zachodnich wybrzeży Afryki i wywożonych do Anglii (cyt. za Cowhig, 1985: 4).

Jak zauważa Habib, sama obecność postaci Murzynów w elżbietańskich sztukach teatralnych nie może być historycznym potwierdzeniem ich faktycznej, w rozumieniu wspólnoty prawnej i społecznej, przynależności do londyńskiego city, ponieważ „[i]ch historyczna realność rozpływała się pod deformującą siłą kulturowej metafory, stając się egzotyczną fikcją” (Habib 2008: 7). Matar skłonny jest jednak bardziej podkreślić znaczenie realnej obecności Maurów/Murzynów, opisując ich jako „[m]ężczyzn i kobiety, których [elżbietanie] znali nie z fikcji i fantazji, z którymi pracowali i z którymi żyli, czasami nienawidząc, czasami akceptując lub podziwiając” (1999: 9).

Emily C. Bartels pokazuje, że królewskie rozkazy wydalenia czarnoskórych - spowodowane rzekomo zabieraniem przez czarnych poddanych miejsc pracy białym, chrześcijańskim mieszkańcom - były dowodami na rodzący się powoli nowy rodzaj kolonialnej dialektyki my-oni (2008: 110). Abstrahując od prób oceny skojarzeń, z jakimi przeciętny mieszkaniec elżbietańskiej Anglii łączył postać Maura/Murzyna, bezsprzecznym wydaje się fakt licznej obecności przedstawicieli rasy czarnej w Anglii czasów Szekspira.

#### 1.1.4 Inne źródła literackich inspiracji dramatu *Otello*

Bullough podaje, że Szekspir zapewne znał jedną z najpopularniejszych szesnastowiecznych opowieści z podróży, czyli pracę Johna Leo Africanusa *A Geographical History of Africa* [Geograficzna Historia Afryki] z 1600 roku, w tłumaczeniu Johna Pory'ego (1973: 208). Leo Africanus zwiedził Afrykę, określając jej mieszkańców jako ludzi nieokiełznanych i skłonnych do zazdrości (Swindall, 2011: 14). W *Geograficznej historii Afryki* dokonał rozróżnienia na „białych” i „śniadych” Maurów zamieszkujących północną Afrykę oraz Murzynów lub „czarnych” Maurów. Relacja Africanusa pozostawała więc w zgodności z

---

<sup>10</sup> Polskie wydanie ukazało się w 1988 roku, nakładem Wydawnictwa Morskiego w Gdańsku, w przekładzie Moniki Adamczyk-Garbowskiej. Opatrzono zostało tytułem *Wyprawy morskie, podróże i odkrycia Anglików*. Wyboru pism dokonał Henryk Zins.

ówczesnym złożonym znaczeniem Maura. Otello Szekspira przypomina nieco Maurów autorstwa Leo Africanusa. Opisywano ich jako ludzi o prostej uczciwości, skłonności do zazdrości i dzikich porywów serca (Bullough, 1973: 209). Sam wizerunek autora *Geograficznej historii Afryki* mógł być inspiracją dla postaci Otella, bowiem Leo Africanus pochodził z północnej Afryki, został schwytany przez piratów i trafił do niewoli, następnie przeszedł na chrześcijaństwo zyskując patronat papieża Leona X. Bullough zauważa (1973: 210), że John Pory, tłumacząc *Geograficzną historię Afryki*, opisywał przygody Leo Africanusa w sposób przypominający atmosferę i siłę przekazu przemowy Otella przed senatem.

Przypuszcza się, że Szekspir znał *The General Historie of the Turks* [*Historię Powszechną Turków*] wydaną w 1603 roku przez Richarda Knollesa, z której mógł zaczerpnąć wiedzę o walkach Wenecjan w obronie Cypru przed Turkami (Bullough, 1973: 212). Vaughan (1994: 14) przekonuje, że Szekspir znał też wiersz Jamesa I „Lepanto” z 1585 roku, opowiadający o zwycięstwie floty chrześcijańskiej nad turecką, co w 1571 roku jedynie tymczasowo uchroniło Cypr przed przejściem w ręce wroga. Cypryjska wyspa będąca miejscem akcji czterech aktów dramatu Szekspira, była strategicznym miejscem na mapie szesnastowiecznej Europy. Jej położenie we wschodniej części basenu śródziemnomorskiego sprawiało, że każda polityczna siła chcąca kontrolować handel między Zachodem i Wschodem, musiała posiadać ambicje władania lub choćby administrowania wyspą. Cypr znajdował się pod panowaniem Wenecji w latach 1489-1570, gdy Wenecjanie stali na straży ojczyzny zagrożonej przez wojska tureckie. Od 1543 roku, czyli po zdobyciu przez Turków Konstantynopola, możliwość władania wyspą przez Wenecjan miała szczególnie istotne znaczenie.

Szekspir tak przedstawia mianowanie Otella przez senat wenecki na głównodowodzącego wojsk wysłanych na ratunek Cyprowi, zagrożonemu atakiem wrogiej floty:

Goniec:

Trzydzieści żagli i sterują znowu

Na powrót; teraz zmierzają otwarcie

W kierunku Cypru [...]



Doża:

Mężny Othello, musimy niezwłocznie

Wysłać cię przeciw wrogim Otomanom (1.3.43-45; 54-55).

Uprawdopodobnia to czas akcji dramatu rozciągnięty na lata, kiedy Cypr był w posiadaniu weneckiej republiki.

Honigmann twierdzi, że możliwe jest, że Szekspir wiedzę o śródziemnomorskim świecie czerpał również z *Natural History* [*Historii Naturalnej*]<sup>11</sup> Pliniusza, według tłumaczenia Philemona Hollanda z 1601 roku (1997: 5). Pliniusz pisał o kanibalach zwanych antropofagami, oraz o potworach bez głów z ustami i oczami na wysokości piersi. U Szekspira zaś Otello głosi:

Mówilem także – tak to przebiegało –

O kanibalach jedzących się wzajem,

Antropofagach i ludziach z głowami,

Które poniżej ramion wyrastają (1.3.168–171)

Innym potencjalnym źródłem literackim *Otella*, o którym wspomina Bullough, może być *Certain Tragical Discourses* [*Pewne Tragiczne Rozprawy*] autorstwa Matteo Bandello, w angielskim tłumaczeniu według Geoffreya Fentona z 1957 roku (1973: 253). Historia opowiada o mężczyźnie, który niedługo po ślubie popadł w szal zazdrości o swoją żonę, zabijając ją, aby żaden mężczyzna nie mógł cieszyć się jej pięknem.

## **1.2 Dramat *Otello* odczytywany z perspektywy krytyki literackiej od siedemnastego do dwudziestego pierwszego wieku**

Determinanty poszczególnych podokresów literackiej krytyki *Otella* można w dużym stopniu odnaleźć we właściwościach epoki, w której powstawała. Nim w dziewiętnastym wieku krytyka Szekspirowska przybrała formę regularnej dyscypliny, na temat twórczości Szekspira wypowiadali się już jemu współcześni,

---

<sup>11</sup> Tytuł angielskiego wydania z 1601 roku brzmiał *Natural History*. Polskie wydanie ukazało się w 1845 roku jako *K. Pliniusza Starszego Historyi naturalnej ksiąg XXXVII*, w dziesięciu tomach, nakładem Księgarni i Drukarni J. Łukasiewicza w Poznaniu.

m.in. Ben Jonson w 1623 roku, następnie w okresie restauracji John Dryden w 1668 roku, a po nim Thomas Rymer w 1693 roku, w okresie triumfu klasycystycznych wykładni dramatu. Kolejne komentarze o znamionach regularnej krytyki pojawiały się w przedmowach do osiemnastowiecznych wydań dzieł Szekspira, pod redakcją: Alexandra Pope'a w 1725 roku, Lewisa Theobalda w 1733 roku, Sir Thomasa Hanmera w 1744 roku, Williama Warburtona w 1747 roku, Samuela Johnsona w 1765 roku oraz Edwarda Capella w 1768 roku, a także George'a Steevensa w 1773 roku<sup>12</sup>. Uwaga krytyków okresu romantyzmu, zamiast na pogwałceniu klasycznych reguł dramatu w *Otelli*, skupiała się wokół pochwały literackiego kunsztu Szekspira, powołującego do życia potężne w swoim psychologicznym wymiarze postaci Otella i Jagona. Dla zobrazowania ewolucji anglosaskiego spojrzenia na tragedię, istotne jest również zaakcentowanie prawidłowości, jakie zachodziły w jej ocenie na gruncie niemieckiej i francuskiej krytyki literackiej, które miały wpływ na cały europejski odbiór Szekspira.

Neill zauważa (2006: 7), że niezwykle atrakcyjności *Otella* dla widzów teatru elżbietańskiego, w okresie restauracji przeciwstawiono przekonanie o postaciach mało wiarygodnych psychologicznie, zaś problematykę całej historii określono za zbyt zwykłą i „domową”, by w swojej wartości mogła równać się chociażby z *Hamletem*, *Makbetem*, czy *Królem Lirem*.

Alexander Pope w przedmowie do wydania dzieł Szekspira z 1725 roku wyrażał właściwą dla większości osiemnastego wieku opinię, skupiającą się wokół pochwał Szekspira za stworzenie postaci, które nie tyle idealnie imitowały Naturę, co zdawały się być jej wręcz idealnym wcieleniem, oraz krytyki słabych technicznych stron, wśród których wymieniano m.in. złą konstrukcję przebiegu zdarzeń. Powyższa opinia wypływała ze stanowiska prezentowanego przez François-Marie Voltaire'a, Denisa Diderota i innych przedstawicieli idei wyższości klasycznych (w rozumieniu Arystotelesowskim) zasad konstrukcji dramatu. Warto jednak zaznaczyć, że jakkolwiek angielscy osiemnastowieczni krytycy pozostawali pod wpływem neoklasycyzmu, to fakt ten nie miał decydującego znaczenia dla formułowanych przez nich ocen twórczości Szekspira. Samuel Johnson pisząc

---

<sup>12</sup> Dwa ostatnie z wymienionych wyżej wydań dzieł Szekspira po raz pierwszy zawierało teksty powstałe w wyniku zestawienia i porównania brzmienia różnych wersji Folio i quarto (Halliday, 1972: 9).

przedmowę do wydania dzieł stradfordczyka w 1765 roku, bronił twórczości Szekspira przed zarzutami Voltaire'a o przemieszanie scen komicznych z tragicznymi ([1765] 1972: 64-70).

Na angielskich krytyków okresu romantyzmu wpływ miała niemiecka myśl krytyczna, m. in. eseje Gottholda Lessinga z lat 1767-1768, w których dowodził o wyższości dramatu Szekspirowskiego nad wzorcem Arystotelesowskim ([1767] 1972: 75-76). Krytycy niemieccy, w odróżnieniu od francuskich, w braku poszanowania klasycznych reguł i nieregularnej strukturze sztuk Szekspira widzieli zalety.

Samuel Coleridge, w nurcie romantyzmu na początku dziewiętnastego wieku, ostatecznie skończył z właściwym dla osiemnastowiecznej angielskiej krytyki, spojrzeniem na twórczość Szekspira jak na genialny materiał, którego błędną techniczną konstrukcję (w rozumieniu neoklasyków), trzeba było akceptować (Halliday, 1972: 2). Głównym przedmiotem zainteresowania ówczesnych krytyków literackich, w tym również Coleridge'a, przestała być struktura dramatu. Zamiast na niej, ciężar oceny spoczął na konstrukcji postaci (Smith, 1903: 26-27). W podobnym nurcie pisał Andrew Cecil Bradley w 1904 roku, w książce *Shakespearean Tragedy [Tragedia Szekspirowska]*, która powstała na bazie wygłoszonych przez niego kilka lat wcześniej (czyli w późniejszej fazie epoki wiktoriańskiej) wykładów i skupiała się właśnie wokół studium postaci.

Charakterystyczne dla dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznej angloamerykańskiej krytyki literackiej *Otella* jest skoncentrowanie się wokół wielowymiarowości jego przesłania i przerzucenie punktu ciężkości z historii o ludzkiej zazdrości na historię o kondycji ludzkiej tolerancji. Ta współczesna tendencja wynika z doświadczeń społeczeństw o postkolonialnych doświadczeniach, żyjących w globalnej wielokulturowej rzeczywistości, żywo dyskutujących na temat tolerancji i politycznej poprawności.

### 1.2.1 „Śledząc” rasę w dramacie *Otello*

Dla początków krytyki literackiej *Otella* powstałej na gruncie obszaru angloamerykańskiego, charakterystyczne było silne akcentowanie ładunku

emocjonalnego niesionego przez tekst sztuki. Pomimo, że dopiero dwudziesty wiek przyniósł interpretację dramatu w duchu uniwersalnej historii o uprzedzeniach i nietolerancji, to odniesienia do problematyki rasy obecne były już w wypowiedziach i ocenach *Otella* w siedemnastym wieku, ale na sposób poruszania tego zagadnienia wpływały realia epoki<sup>13</sup>. Dlatego też, o ile od początku krytycznego namysłu nad dramatem, zauważane były różnice rasowe między Otellem a resztą społeczeństwa weneckiego, to zainteresowanie nimi przybierało różne formy. Początkowo uwaga poświęcana rasie w *Otelli* przejawiała się przede wszystkim w niepokoju i strachu, jakie wyobrażenie (seksualnego) związku między przedstawicielami rasy białej i czarnej wzbudzało wśród widzów. W tym rozumieniu Cowhig pisze o ignorowaniu przez krytyków kwestii rasy w *Otelli* (1985: 7).

Zwrócenie uwagi na prezentowany na scenie kolor skóry Otella prowadziło do refleksji nad kontaktami między dwiema rasami, wypływającej jednak z zupełnie innego światopoglądu, aniżeli współczesne dyskursy prowadzone w duchu wielokulturowości. Rymer, piszący w 1693 roku na temat Szekspirowskich tragedii, będąc najprawdopodobniej pierwszym literackim krytykiem *Otella* (i od razu tak ostrym), daje znak wysokiej gotowości do zaakceptowania postępku białego Jagona i zupełnego braku zrozumienia dla „błędu” Szekspira, który zuchwale, wbrew prawom historii i „heraldyki”, zmienił pierwowzór Otella w „czarnucha”, legitymizującego się królewskim pochodzeniem<sup>14</sup> (cyt. za Halliday [1693] 1972: 244-245). I choć jego krytyka dotyczyła właściwie całego utworu, z wszystkimi jego aspektami, sprowadzając historię do prostej „tragedii chusteczki”, to pobłażliwość w ocenie postępowania Jagona była uderzająca.

Według Rymera, Szekspir chciał stworzyć „coś nowego i zaskakującego, wbrew zdrowemu rozsądkowi i Naturze”, przełamując archetyp „szczerego”, „uczciwie postępującego” żołnierza (cyt. za Halliday [1693] 1972: 244-245). Rymer przejawia zatem dużą skłonność do akceptacji nienawistnego Jagona i całkowity brak zrozumienia dla obdarzanego powszechnym szacunkiem czarnoskórego

---

<sup>13</sup> Podobnie wygląda sytuacja z krytyką teatralną poświęconą problematyce rasy, o czym szerzej w dalszej części rozdziału.

<sup>14</sup> Rymer uważał, że język i zachowanie Otella w najmniejszym stopniu nie przystoją bohaterowi tragedii (zob. Rosenberg, 1961: 21).

mężczyzny. Idea wynoszenia „oswojonego” białego zła ponad czarną „niewiadomą” zdecydowanie górowała nad jego literackim osądem. Ponadto Rymer interpretuje *Otella* jako przestrożę dla dziewcząt przed tym, jak kończy się samowolna (wbrew woli rodziny) ucieczka z Maurem, a także jako lekcję dla mężów, żeby szukali namacalnych dowodów zdrady, zanim nie mająca poparcia w faktach chorobliwa podejrzliwość doprowadzi do tragedii (cyt. za Halliday [1693] 1972: 244). Powyższa opinia wypływa z patriarchalnej wizji relacji między kobietą i mężczyzną, a fakt, że Rymer uwypuklił ją w odniesieniu do *Otella*, Loomba interpretuje jako dowód dużego potencjału sztuki w dyskusji nad nierównościami płciowymi (2007: 802-803).

Rymer zapoczątkował surowy nurt krytyczny przejawiający się w opiniach o *Otellu*. Na ile w takim spojrzeniu przeważały uprzedzenia rasowe, a na ile wykładnie literackiej estetyki danego okresu, można próbować stwierdzić, studiując poszczególne przykłady. Niewątpliwie Rymer pisał z pozycji krytyka przywiązanego do neoklasycznej estetyki literackiej (Halliday, 1972: 6), która powstawała raczej w duchu opinii Voltaire’a i francuskiej, neoklasycznej struktury dramatu przydzielającej Szekspirowi opinię autora-barbarzyńcy, niestosującego się do klasycznych wzorców. Inny, współczesny Rymerowi krytyk angielski, John Dryden, rozumiał zasady neoklasyczne już mniej restrykcyjnie. Odrzucał raczej, niż współbrzmiał z krytycznymi zarzutami wobec Szekspira za nieprzystawanie do klasycystycznego wzorca dramatycznego, pisząc o *Otellu*, że istnieje większe prawdopodobieństwo wystąpienia „pięknych wypadków” w przeciągu dwóch, trzech dni, zamiast dwudziestu czterech godzin (cyt. za Halliday, 1972: 6-7). Terry P. Harrison wspomina, że Dryden wzorował się na postaci Jagona, kiedy w 1677 roku w *All for love* [*Wszystko dla miłości*], przeróbce Szekspirowskiego dramatu *Antoniusz i Kleopatra*, stworzył bohatera Alexasa (Harrison, 1927: 136).

Lewis Theobald w komentarzach do *Othella*, wchodzącego w skład VII tomu zredagowanego przez autora w 1733 roku, wydania dzieł Szekspira, identyfikuje różnice między Cinthiem i Szekspirem, sprowadzając historię autorstwa pierwszego z nich do przestrogi dla młodych dziewcz przed zawieraniem małżeństw między osobami o nierównym statusie społecznym, zaś historię autorstwa Szekspira, do opowieści o szlachetności uczucia białej kobiety do

ciemnoskórego mężczyzny, zdolnej wznieść się ponad obowiązujące przekonania (Theobald, 1733: 371). Choć jest to opinia dotycząca głównie przesłania utworu, to można ją również zinterpretować jako rasistowską próbę uzasadnienia osnucia przez Szekspira fabuły dramatu wokół ciemnoskórego bohatera.

Edward Pechter zauważa, że żywe dyskusje na temat *Otella* w dziewiętnastym wieku, zaczęły obok tematu zazdrości, koncentrować się na pojęciowym niedookreśleniu towarzyszącym zawartemu w podtytule sztuki słowu „Maur” (1999: 14-15). Próbowano dochodzić czy oznaczało ono mieszkańca północnych, czy też południowych obszarów Afryki, o bardzo ciemnym zabarwieniu skóry. Kanon krytyki z tego okresu przebiegał wzdłuż wzoru mieszczącego w sobie podziw dla silnie emocjonalnego aspektu sztuki, ale też generalną niechęć lub strach przed uznaniem Otella za Murzyna, co prowadziło do niewygodnej konieczności oglądania relacji międzyrasowych. Powodowało to „rozjaśnianie” przez krytyków, skóry głównego bohatera, równoległe do zjawiska „rozjaśniania” skóry aktorów odgrywających rolę w dziewiętnastowiecznych teatralnych wystawieniach.

Na powyższe tendencje wpływ miała ogólna dziewiętnastowieczna atmosfera wyrastania nowych dyscyplin, w szczególności naukowej koncepcji rasy. Była ona bezpośrednim następstwem epoki odkryć geograficznych i pierwszych lat intensywnych kontaktów między rasą białą i czarną. Rozwijająca się antropologia, jakkolwiek błędne dzisiaj wydawałyby się jej teorie, wpływała na współczesną jej krytykę literacką. Z jednej strony podkreślała naiwnie rozumianą szlachetność charakteru Otella, z drugiej zaś przebijało z niej obrzydzenie dla koloru skóry, o który niechętnie musiała podejrzewać Otella, a która to niechęć doprowadziła do powszechnej wśród krytyków, praktyki negacji faktów wskazujących na odmienne od społeczeństwa weneckiego, pochodzenie głównego bohatera dramatu.

Charles Lamb w eseju *Tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation* [Tragedie Szekspira, rozważane w nawiązaniu do stosowności przedstawienia na scenie] z 1811 roku, uznaje Otella za jedną z postaci, której nie sposób oglądać na scenie (cyt. za Halliday [1811] 1972: 246-247). Dowodził, że w teatrze decydująca dla odbioru historii jest cielesność, element wizualny. Natomiast podczas lektury najważniejsze są

psychologiczne aspekty historii. Skutkuje to tak często doświadczanymi różnicami w ocenie tej samej sztuki; raz czytanej, a raz oglądanej. Lamb argumentował, że podczas lektury *Otella* miłość Desdemony do czarnego mężczyzny rozgrywa się niejako w wyobraźni, co pozwala łatwiej znieść całą sytuację, czyniąc z historii pochwałę szlachetnej natury białej kobiety, zdolnej pokochać wbrew swojej rasie „Maura o skórze barwy węgla” (cyt. za Halliday [1811] 1972: 246). Na scenie jednak zmysły pozwalają dostrzec różnice w kolorze skóry kochanków, nie dopuszczając już do kompromisu, na który czytelnik skłonny był przystać, gdy historia rozgrywała się jedynie w naszej wyobraźni. Lamb przytacza co prawda sformułowanie „Maur o skórze barwy węgla”, jednak nie omieszkuję wyjaśnić, że wynikało ono raczej z niedoskonałego stanu wiedzy na temat rasy czarnej w czasach szekspirowskich. Wiedza ta, w okresie w którym Lamb formułował krytyczne stanowisko, pozwalała mu stwierdzić, że słowo „Maur” kryło w sobie wizerunek człowieka o dobrych kilka odcieni jaśniejszy niż prawdopodobnie chciał go sportretować Szekspir.

W podobnym tonie do Lamba wypowiedział się Amerykanin John Quincy Adams, który stwierdził, że „[w]ielkim moralnym przesłaniem tragedii *Otello* jest udowodnienie, że czarna i biała krew nie powinny się w małżeństwie łączyć, gdyż jest to straszliwe pogwałcenie prawa Natury” (cyt. za Kujawińska Courtney, 2009: 189), a „[w] obliczu takiego pogwałcenia, Natura będzie bronić swojego prawa” (Kolin, 2002: 32).

Coleridge, kolejny krytyk okresu romantyzmu, uważał, że uznanie *Otella* za czarnego Afrykańczyka równałoby się przyznaniu Szekspirowi opinii ignoranta, obsadzającego w roli bohatera o królewskim pochodzeniu człowieka o takim kolorze skóry, który w jego czasach był utożsamiany z wizerunkiem niewolnika. I choć przyznał on, że w warstwie językowej możemy nie dostrzec bezpośrednich dowodów wskazujących na to, że *Otello* jest Maurem (o oliwkowej, śniadej skórze), a nie Murzynem<sup>15</sup>, to w jego opinii założenie o szlachetnej miłości, białej

---

<sup>15</sup> Coleridge uważa, że ze słów wypowiedzianych przez postaci dramatu o sobie nawzajem, nie powinno się wyprowadzać scenicznego sposobu ich prezentacji. Co za tym idzie, wypowiedzi Jagona i Rodryga nie mogą w dosłowny sposób przekładać się na myślenie o czarnym kolorze skóry *Otella* (Halliday 1972: 247).

kobiety do Murzyna byłoby dla siedemnastowiecznej publiczności czymś „monstrualnym” (cyt. za Halliday 1972: 247-248).

Interesujących wniosków na temat dziewiętnastowiecznych sposobów spojrzenia na kolor skóry Otella dostarcza lektura wydanej w 1886 roku *A New Variorum Edition of Shakespeare*, poświęconej *Otellowi*, w edycji Horace’a Howarda Furnessa. Znajdują się w niej liczne opinie zaprzeczające celowości uczynienia Otella czarnym mężczyzną. Komentarz Josepha Huntera zaczerpnięty z *New Illustrations of the Life, Studies And Writings of Shakespeare* [Nowe objaśnienia do życia, studiów i twórczości Szekspira] z 1845 roku, wydrukowany przez Furnessa (1886: 390), sugeruje, że Szekspir w 2 scenie 4 aktu bezsprzecznie wskazał na pochodzenie Otella z Mauretanii. Hunter z dużym przekonaniem utrzymuje, że Maur oznaczał rdzennego mieszkańca północnego wybrzeża Afryki. Autor rozumie wiedzę ówczesnego społeczeństwa na temat odcieni koloru skóry przybyszów, ale interpretuje tę wiedzę w sobie właściwy sposób. Kładzie nacisk na fakt wyodrębniania dwóch rodzajów Maurów: czarnych i białych, co stoi na przeszkodzie w precyzyjnym określeniu przynależności rasowej Otella. Tym bardziej, że, według Huntera, ówcześni dramaturdzy stosowali określenie „Maur” dość powszechnie.

Mary Preston (cyt. za Furness [1869] 1886: 395), której komentarz do *Otella* również został przez Furnessa włączony do opracowania i który zaczerpnięto ze *Studies of Shakespeare* [Studia nad Szekspirem] z 1869 roku, dowodzi, że nie wyobraża sobie Otella inaczej niż białego mężczyzny. Odrzuca prezentowany na scenie we wcześniejszych latach, wizerunek bohatera-Murzyna, jako niepotrzebny element scenografii. Autorka przyznaje co prawda, że dramaturg zaprezentował bohatera jako czarnego mężczyznę, jednak ten kolor skóry, według Mary Preston, „nie przystoi” prawdziwemu mężczyźnie. Szekspir, który zapoznałby się z osobliwością „afrykańskiej rasy” ([1869] 1886: 395), nie stworzyłby Otella jako czarnego człowieka. Wszelka zaś niejasność związana z kolorem skóry jest tylko pojedynczą skazą (ang. „single blemish”), na jego bezbłędnym kunszcie pisarskim. Stwierdzenie „afrykańska rasa” wiele mówi o ówczesnym lekceważeniu odrębności, nie tylko rasowej, ale też kulturowej i etnicznej. Wygłosiła je kobieta, przedstawicielka płci, która w owym czasie (abstrahując od indywidualnych



wyjątków) sama znajdowała się w pozycji instytucjonalnego i rodzinnego podporządkowania – wobec mężczyzny.

Wydanie zredagowane przez Furnessa zawierało też komentarz Fredericka Hawkinsa, będący fragmentem jego pracy o życiu Edmunda Keana: *Life of Edmund Kean* [Żywot Edmunda Keana], doniosłego odtwórcy roli Otella. Hawkins nie widział podstaw, by stwierdzić, że kolor skóry Maurów był w społeczeństwie elżbietańskim uważany za ciemniejszy od cery Hiszpanów (notabene uważanych za pół-Maurów). Nie zmieniał to jednak faktu, że Maurowie porównywani do Wenecjan, byli często postrzegani już jako czarni (cyt. za Furness [1869] 1886: 390). Tym zręcznym zabiegiem, Hawkins wyjaśnił odmienność koloru skóry Otella, nie przyznając mu jednak statusu czarnoskórego mężczyzny.

Furness, który zebrał wszystkie powyższe komentarze do wydania *Otella* z 1866 roku, wyjaśnił celowość użycia określenia „grubousty” (1.1.76) w stosunku do Otella przez Rodryga. Posiłkował się obserwacjami poczynionymi przez Charlesa Knighta, w zredagowanym przez niego wydaniu dzieł Szekspira z 1842 roku, *Pictorial Shakspeare* [Szekspir Ilustrowany] (cyt. za Furness [1842] 1886: 390). Knight tłumaczy, że przydomek „grubousty” jest raczej przezwiskiem użytym przez pyszałkowego Rodryga, niż indykatorem rasowych cech<sup>16</sup>. Wyjaśnił też, że przedstawianie Otella jako Murzyna przez pierwszego odtwórcę roli – Richarda Burbage’a - wynikało z powszechnej w elżbietańskich czasach, tendencji do mylenia potomków szlachejnych Arabów z niecywilizowanymi Afrykańczykami. W okresie, którego najprawdopodobniej dotyczy czas akcji *Otella*, tj. drugiej połowy szesnastego wieku, Wenecja była pełna cudzoziemców z różnych zakątków świata. Co więcej, jak pisze Knight, zatrudnianie obcokrajowców na dowódczych stanowiskach było celową polityką Wenecjan, mającą zapobiec intrygom wśród krajan. Notable weneccy przydzielający przybyszom o ciemnej skórze wysokie stanowiska, widzieli w nich jedynie rangę ich stopnia wojskowego, a kolor skóry mógł skryć się pod ciężarem wszystkich militarnych zasług.

---

<sup>16</sup> W odniesieniu do określenia „grubousty” (1.1.76), Habib wspomina o pracy leksykografa Johna Minsheu. W hiszpańsko-angielskim słowniku jego autorstwa, z 1599 roku, pod terminem „negro” znalazło się określenie „great lipp’d fellow”, co można przetłumaczyć na „grubousty biedak” (Habib, 2008: 13). Knight starał się więc zaprzeczyć oryginalnemu angielskiemu znaczeniu tego słowa.

Z kolei Bradley (1904: 162) nalegał na charakterystykę Otella w kategoriach historii czarnoskórego bohatera, powołując się na tradycję z czasów Restauracji Stuartów (druga połowa szesnastego wieku). Uznał za niemożliwe, żeby w tak krótkim czasie po śmierci Szekspira, wypaczono jego wizję Otella. W krytycznej interpretacji *Otella* (1904: 151-161), Bradley zawarł ideologicznie tendencyjne tłumaczenie zbytniej łatwowierności Maura i przesadnego powątpiewania w cnotliwość białej kobiety, jego cechami rasowymi. Do cech tych zaliczył egzotyczność, wschodnie pochodzenie i nawykłość do haremowych zwyczajów. Kolin (2002: 9-10), pisząc o Bradleyu, dokonuje bardzo ważnego rozgraniczenia - Bradley wydawał się ostatnim krytykiem, który kładł nacisk na aurę romantyzmu i szlachetności bohatera.

W 1927 roku Thomas Stearns Eliot w eseju „Szekspir i stoicyzm Seneki” opisał Otella jako „brutalnie samolubnego”, zarzucając mu nieuczciwość. Natomiast Frank Raymond Leavis w eseju „Diaboliczny intelekt i szlachetny bohater” z 1937 roku, obwinia Otella za przerost dumy. Ta krytyczna dekonstrukcja charakteru bohatera doprowadziła Estelle W. Taylor do nazwania dwojga powyższych krytyków „neoRymerami” (cyt. za Kolin, 2002: 11). Choć nie wypowiadali się oni w tonie rasistowskich, czy pseudoklasycznych przekonań, osiągnęli jednak podobny do Rymera efekt negacji tragicznego fatum Otella. Niezależnie od wyniku dokonanej przez Eliota i Leavisa analizy charakteru głównego bohatera, ma ona swoje źródło w obiektywnej rasowo ocenie jego czynów, pozostawiając czas naiwnej opinii Bradleya w przeszłości (Kolin, 2002: 9-11).

W krytyce literackiej charakterystycznej dla późniejszych lat dwudziestego wieku, upatrującej w *Otello* sztukę kontemplującą nierówności rasowe, ważne jest stanowisko Bena Okri. W *Medytacjach nad Otellem* (1987) wyraził on pogląd, że nawet „[j]eśli *Otello* nie jest sztuką o zagadnieniach rasowych, stał się taką na przestrzeni wieków” (cyt. za Kujawińska Courtney, 2009: 183). Podobnie stanowisko przejawiali Gamini i Fanella Salgado, którzy w 1985 roku pisali o *Otello* jako sztuce dotyczącej problematyki rasy (1985: 86). Fakt, że Wenecja jest miejscem akcji innej sztuki Szekspira dotyczącej kwestii odmienności rasowej - *Kupca weneckiego* - prowadzi ich do stwierdzenia, że Szekspir osadzając akcję

*Otella* w tym właśnie miejscu, chciał zaakcentować problem tolerancji i szacunku wobec Obcych. Poza tym, odmienny kolor skóry Otella miał za zadanie zwrócić uwagę na jego inność, oznaczającą też pewnego rodzaju charakterologiczne niedopasowanie do wyrachowanego społeczeństwa weneckiego.

Honigmann w wydaniu *Otella* w serii *The Arden Shakespeare*, wspomina, że małżeństwo Maura z białą kobietą nie było tylko literackim banałem (1997: 60). Choć obecność Maurów i innych przybyszów spoza Europy w Londynie czasów Szekspira nie była niczym nadzwyczajnym, to już małżeństwo czarnego mężczyzny i białej kobiety dalece wykraczało poza ówczesną codzienność. Według Honigmanna dowodzi to intencji Szekspira do wywołania świadomej polemiki z obowiązującymi w jego czasach koncepcjami rasy.

Prezentowane przez kolejnych dwudziestowiecznych krytyków stanowisko można uznać za reprezentacyjne dla współczesnych prac poświęconych tragedii – Philip C. Kolin (2002: 1) chce w pierwszej kolejności widzieć w *Otello* historię o skrzyżowaniu ras, dopiero potem o cudzołóstwie, przemocy, seksualności, zazdrości, utracie reputacji i walce klas. Dodaje, że *Otello* jest kulturowym sejsmografem, mierzącym siłę płciowych, rasowych i klasowych wstrząsów w każdym społeczeństwie, które go wystawia (Kolin, 2002: 1). Germaine Greer uznaje *Otella* za „[a]utentyczny i wrażliwy portret czarnego bohatera w białym społeczeństwie”, a Cowhig nazywa Otella „[c]zarnym człowiekiem, którego człowieczeństwo ulega stopniowej degradacji przez spryt i rasizm białych” (cyt. za Kolin, 2002: 5).

W ostatnich dekadach dwudziestego wieku problematyka tożsamości i wyobcowania w angielskim dramacie epoki renesansu, zyskała spore zainteresowanie wśród krytyków, prowadząc do ponownej interpretacji przedstawianych przez dramatopisarzy tamtego okresu, wizerunków Obcego/Innego. W nowożytnej Anglii Obcymi byli przede wszystkim czarnoskórzy i muzułmanie z obszaru Afryki (Maurowie, Etiopczycy) oraz poddani Imperium Osmańskiego, których Anglicy poznawali w epoce rozrastających się kontaktów handlowych i podróży, jeszcze zanim rozwinęli kolonialne wpływy na subkontynent indyjski, Azję i Amerykę (Hoenselaars, 1992: 13). Badania te rzucają nowe światło na dyskurs związany z rasą w szesnasto- i siedemnastowiecznej Anglii, który legł

u podnóża późniejszej konstrukcji Obcego, związanej z Anglią epoki kolonialnej. Na wizerunek Obcego tego okresu składały się też częściowo dawne religijne skojarzenia czarnoskórych z grzesznikami (z okresu popularności moralitetów i dramatu elżbietańskiego), a także nowy, złożony charakter ideologii rasizmu (Loomba, 2007: 799). Catherine Alexander i Stanley Wells prace tego nurtu, jak *Casting Black Actors: Beyond Othellophilia* [*Praktyka obsadzania czarnych aktorów: poza Otellofilią*] autorstwa Celi Daileader, nazywają „studiami nad rasą” w szekspirowskiej krytyce (2000: 11). Ta perspektywa badawcza oznaczająca żywe zainteresowanie krytyków kręgu angloamerykańskiego konstrukcją rasy u Szekspira, związana jest z metodologią studiów kulturowych i nowego historycyzmu i często opiera się na próbach pozyskania empirycznych dowodów obecności czarnoskórych w społeczeństwie renesansowej Anglii - jak na przykład publikacje wspomnianego już Eldreda Jonesa. Prace tego rodzaju pozwalają weryfikować trafność historycznych opinii krytyków na temat faktycznego koloru skóry Otella.

Podobną metodologią posługuje się Loomba w pracy „Sexuality and the Racial Difference” [„Seksualność i Różnica Rasy”]. Tropiąc dokładne znaczenia zakodowane w wizerunku czarnych, którzy przybywali do nowożytnej Anglii, szuka początków i źródeł tych uprzedzeń. W kontekście pracy G.K. Huntera, badaczka wyjaśnia, że utożsamianie czarnej twarzy z niegodziwością wywodzi się z dawnej, biblijnej koncepcji świata, według której natężenie koloru ludzkiej skóry było stopniowane w zależności od geograficznej odległości od chrześcijańskiego raju. Z tego względu ludzie z ciemną skórą mieli diabelską naturę, znajdując się „fizycznie i konceptualnie poza domeną chrześcijaństwa” (Loomba, 2007: 797-798).

Tego rodzaju interpretacje dają impuls do szerokiej dyskusji na temat źródeł i znaczenia odmienności w *Otelli* i wiążących się z nią problemów natury społecznej, etnicznej i kulturowej. Są one charakterystyczne dla współczesnej angloamerykańskiej krytyki literackiej poświęconej dramatowi, z licznymi pracami historycznoliterackimi problematyzującymi związki czarnoskórych z Anglią w okresie Renesansu. Wystarczy wymienić tylko kilka z istotnych opracowań dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku: Anthony Barthelemy: *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from*

*Shakespeare to Southerne* [Czarna twarz, nienawistna rasa: Reprezentacja czarnoskórych w angielskim dramacie od Szekspira do Southerne'a] z 1987 roku oraz Eldred Jones: *The Elizabethan Image of Africa* [Elżbietański wizerunek Afryki] z 1979 roku, a także Victoria Mason Vaughan: *Othello: A Contextual History* [Otello: historia kontekstualna] z 1994 roku oraz *Performing Blackness on English Stages: 1500-1800* [Reprezentacja czarnoskórych na angielskich scenach: 1500-1800] z 2008 roku.

### **1.3 Otello obserwowany: konteksty związane z rasą w krytyce teatralnej dramatu**

Przegląd krytyki teatralnej wymaga skupienia nad dostępnymi materiałami odzwierciedlającymi szeroko rozumiany społeczno-kulturowy odbiór sztuki. Zakres rodzajowy bieżących rozważań waha się od prób przytoczenia konkretnych przedstawień, po odczytanie krytycznego odbioru, w podziale wyodrębniającym okresy wspólnych tendencji interpretacyjnych. Analizowanymi źródłami są dwa rodzaje materiałów: (1) recenzje i komentarze, jak również (2) towarzyszące im naukowe opracowania<sup>17</sup>.

Powyższe materiały pozwalają na dokonanie chronologicznego i tematycznego uporządkowania prawidłowości w sposobach prezentacji, tudzież charakteryzacji Otella w angloamerykańskich teatrach. Wyznacznikiem do zastosowanego podziału są zmiany zaobserwowane w interpretowaniu roli. Począwszy od teatru elżbietańskiego i odgrywania *Otella* przez trupę Sług Jego Królewskiej Mości jako Murzyna, a okresem restauracji i osiemnastym wiekiem, następnie właściwym dziewiętnastemu wiekowi „rozjaśnianiem” skóry odtwórców roli, po nowe praktyki interpretacyjne dające się wyróżnić na przestrzeni dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Na powyższe nakłada się jeszcze jedna istotna cezura. Mianowicie chodzi o początek odgrywania ról Otella przez ciemnoskórych aktorów, takich jak Ira Aldridge (dziewiętnasty wiek) i Paul Robeson (dwudziesty wiek). Wiele ze zmian adaptacyjnych wynikało bezpośrednio ze specyfiki konkretnej epoki, i jej manieryzmu, a także uwarunkowań politycznych

---

<sup>17</sup> W odniesieniu do obecnych rozważań przeważa druga grupa wymienionych materiałów źródłowych.

i społecznych, takich jak walka o emancypację niewolników, imperializm czy apartheid.

Przez wiele lat na scenach angloamerykańskich opowieść o Maurze traktowana była w kategoriach historii zazdrości i studium obłędu, z głównym bohaterem będącym barometrem społecznych wyobrażeń na temat rasy. I choć po ponad trzystu latach od napisania sztuki przez Szekspira, *Otello* w dziewiętnastym wieku zaczął być grany przez ciemnoskórych aktorów, jego historia tworzona i odbierana była przeważnie z perspektywy oceniającego go białego człowieka. Istotne jest to, że ów ostry punkt widzenia, któremu *Otello* od zawsze podlegał, zaczął być wreszcie łagodzony spojrzeniem obiektywnym i interdyscyplinarnym, łączącym w sobie perspektywy postkolonialne, genderowe i postmodernistyczne. Mówiąc o „łagodzeniu” spojrzenia odnoszę się głównie do rozbicia interpretacji wypływającej z poczucia wyższości rasy białej nad czarną, co bynajmniej nie oznacza zmniejszenia temperatury dyskusji do której sztuka motywuje.

Lois Potter pisze (2002: 8), że problematyka związana z adaptacjami *Otella* nie jest aż tak dyskutowana, jak w przypadku *Hamleta* lub *Króla Leara*, celnie nazywając ją „skoncentrowaną”, co nie jest równoznaczne z „mniej skomplikowaną”. Szekspir nie zawarł w *Otelli* zbyt wielu informacji na temat scenograficznych wskazówek, a zatem wiele scen charakteryzujących się niedookreśleniem może być źródłem swobodnej interpretacji reżysera i scenografa, co zapewne wpłynęło na duży stopień różnorodności w interpretacjach teatralnych *Otella*.

Historia obecności dramatu na angloamerykańskich scenach, naznaczona jest dużym emocjonalnym wpływem, jaki sztuka od samego początku wywierała na widownię. I choć nie zawsze możliwe jest dokładne ustalenie jak tytułową rolę odgrywali poszczególni aktorzy, to istnieje wiele materiałów archiwalnych opisujących reakcje osób oglądających sztukę. Jak podkreśla Kolin „[r]eakcje widowni krystalizują główne obawy, jakie *Otello* wzbudzał w ciągu swojej 400-letniej historii” (2002:1).

W początkowych latach prym w interpretacjach wiódł motyw miłości, cudzołóstwa, zazdrości i uniwersalnego Zła, zaś element odmienności rasowej

Otella wzbudzał emocje głównie w kontekście odkrywania jego prawdziwej tożsamości (Maur czy Murzyn) lub dyskusowania problemów dotyczących charakteryzacji. Dopiero w dziewiętnastym wieku, wraz z pojawieniem się znakomitego czarnoskórego odtwórcy szekspirowskich ról - Iry Aldridgem, grającym po obu stronach Oceanu - nad odczuciami widowni zaczęły dominować nowe antyrasistowskie niepokoje. Miały swoje socjopolityczne źródło we wczesno-kapitalistycznym systemie, opartym na kolonialnym wyzysku. Dwudziesty wiek, z osobą czarnoskórego aktora Paula Robesona zapoczątkował myślenie, że aktor i rola powinny być rasowo identyczne. Zmiana miała jednak charakter procesualny, a grający Otella Robeson nierzadko spotykał się z komentarzami o zabarwieniu rasistowskim.

Od drugiej połowy dwudziestego wieku uwagę krytyków coraz częściej zajmuje praktyka nietradycyjnego przedstawiania Szekspira, polegająca na ignorowaniu podczas obsadzania ról, różnic między kolorem skóry aktora a odgrywaną przez niego postacią. Ayannie Thompson w pracy będącej zbiorem esejów: *Colorblind Shakespeare: New Perspective on Race and Performance* [Szekspir ślepy na kolor: nowe spojrzenie na rasę w przedstawieniu] z 2006 roku, udało się udowodnić, również na przykładzie sztuki *Otello* w reżyserii Harolda Scotta dla Shakespeare Theatre Company, że rasa jest jedną z głównych definiujących amerykańską tożsamość cech. Thompson w innej pracy poświęconej Szekspirowi i problematyce rasy we współczesnej Ameryce: *Passing Strange: Shakespeare, Race and Contemporary America* [Mijanie Obcego: Szekspir, rasa i współczesna Ameryka] zwraca jednak uwagę, że „rasowy uniwersalizm”, rozumiany m.in. jako zacieranie w teatralnych interpretacjach różnic rasowych, może być niebezpieczny. W rezultacie prowadzi to do zapomnienia o bolesnej historii międzyrasowych kontaktów i ignorowania wyzwań związanych z opozycją my-oni we współczesnym społeczeństwie amerykańskim, dalekim od rasowej i kulturowej unifikacji (Thompson, 2011: 27-28).

Na drugim biegunie strategii w scenicznych interpretacjach *Otella*, plasuje się eksperymentalny powrót do oryginalnej, renesansowej praktyki wcielania się w rolę przez białego aktora w czarnej charakteryzacji. Język angielski dostarcza

zgrabnego terminu „blackface”<sup>18</sup> na określenie tego rodzaju charakteryzacji. W krytyce *Otella* funkcjonuje on jako indykator dyskusji o semiotyce rasy, w kontekście wystawienia teatralnego. Współcześnie nie tylko fabuła *Otella* skłania do namysłu nad kondycją międzyrasowych stosunków. Problematyzowane jest również znaczenie rasy aktora, jako istotnego elementu inscenizatorskiego w całym teatralnym przedsięwzięciu, jakim jest spektakl. Przedmiotem dyskusji jest pytanie o występowanie ewentualnych symbolicznych lub rzeczywistych wyobrażeń nakładanych przez widzów na rasę aktora i ich wpływ na recepcję całej prezentacji<sup>19</sup>.

Praktyki „blackface” w prezentowaniu *Otella*, stosuje m.in. londyński The Globe Theatre, a także takie teatralne kompanie, jak Shakespeare & Co. w Lennox i The Blackfriars w Staunton, które prezentują dramat elżbietański oddając wiernie ówczesne realia<sup>20</sup>. Wokół powyższych inicjatyw pojawiają się nowe teorie krytyczne. Należy do nich m.in. stwierdzenie Dymyny Callaghan, o tym, że „*Otello* był białym mężczyzną” (cyt. za Thompson, 2006: 97). Powyższa teoria sprowadza się głównie do przypomnienia, że rola została napisana dla białego aktora Richarda Burbage’a, a nie ciemnoskórego odtwórcy. Opinia Callaghan służy przede wszystkim jako głos w dyskusji nad zmianami w praktykach teatralnych, jakie zaszły od czasów wczesnonowożytnych. Odnaleźć jednak można również ideologicznie zabarwione argumenty o konieczności powrotu do „blackface” w prezentowaniu *Otella*. Takie stanowisko zajmuje Elise Marks, która stwierdza, że jedynie biały aktor, nie legitymujący się afrykańskim pochodzeniem, jest w stanie sprostać odegraniu Afrykańczyka w sposób przypadający do gustu białej widowni (cyt. za Thompson, 2006: 98).

---

<sup>18</sup> W dalszej części pracy używam terminu „blackface” odnoszącego się do powyższego znaczenia, tj. charakteryzacji białego człowieka na ciemnoskórego bohatera.

<sup>19</sup> W nurcie tego rodzaju krytycznej refleksji mieści się uznanie za istotny czynnik popularności *Otella* w elżbietańskim teatrze, przyjemności, jaką widzom mogła sprawiać świadomość oglądania aktora w czarnej charakteryzacji (Thompson, 2006: 100).

<sup>20</sup> Pojawienie się białych aktorów odgrywających rolę *Otella* w czarnej charakteryzacji jest w wymienionych teatrach częścią szerszej praktyki powrotu do elementów renesansowej produkcji teatralnej, takich jak brak sztucznego oświetlenia, stylizacja kostiumów i muzyki, czy realizowanie wystawienia jedynie w męskiej obsadzie aktorów (Thompson, 2006: 98).



### 1.3.1. Dramat *Otello* w teatrze elżbietańskim

Sztuka *Otello* była wystawiana na dworze królewskim w latach 1612-1613, jako część uroczystości związanych z zaślubinami księżniczki Elżbiety Stuart z Elektorem Palatynatu Reńskiego (Hall, 1999: 11). Najstarsze wzmianki na temat *Otella*, pojawiają się właściwie równolegle z pierwszymi inscenizacjami. Pierwsza istotna informacja o przedstawieniu dotyczy wystawienia w Oxfordzie<sup>21</sup> w 1610 roku, a więc jeszcze w wykonaniu samych szekspirowskich aktorów. Autorem wypowiedzi jest Henry Jackson, a ton, w jakim ją sformułował, pozostaje w zgodności z ogromnym poziomem emocji wzbudzonych wśród widzów podczas tej inscenizacji. We wzmiance padają słowa o łzach na widowni i niedowierzaniu w tak wielką tragedię, jaka spotyka niewinną Desdemonę (cyt. za Pechter 1999: 11). Z kolei Neill przytacza relację Samuela Pepysa, który oglądając wystawienie *Otella* w 1660 roku<sup>22</sup> w teatrze The Cockpit był świadkiem jak śmierć bohaterki doprowadziła do płaczu kobietę siedzącą obok niego na widowni. Tendencja do wzbudzania przez sztukę silnych emocji wśród widzów kontynuowana była w osiemnastym i dziewiętnastym wieku, towarzysząc m.in. występom w roli Otella aktora Sprangera Barry'ego w 1746 roku oraz Edmunda Keana w początkach dziewiętnastego wieku, a potem również Charlesa Macready'ego i Iry Aldridge'a (Neill, 2006: 14-15).

Według Marvinina Rosenberga (1961: 1), był to idealny czas dla sztuk z „[w]szzechogarniającą, seksualną atmosferą, erotycznym i rozpaczliwym językiem”, ponieważ w owym czasie społeczeństwo elżbietańskie pasjonowało się przedstawieniami podszytymi erotyzmem. Tym, co zdecydowanie odróżniało *Otella* od prezentowanych w podobnym nurcie sztuk od początków siedemnastego wieku, była dużo głębsza i złożona natura miłosnego wątku, pełnego pokładów wątpliwości, rozpacz, namiętności i zła oraz poziom współczucia, jakie historia ta budziła w widzach.

---

<sup>21</sup> Według Neilla (2006: 8) pojawienie się sztuki w Oxfordzie było oznaką jej popularności w społeczeństwie elżbietańskim.

<sup>22</sup> Wzmianka dotyczy spektaklu z roku otwarcia teatrów w 1660 roku, jednak z pewnością można ją odnieść do atmosfery, która panowała wokół sztuki, we wcześniejszym okresie jej popularności w okresie elżbietańskim.

Jak zauważa Neill (2006: 7), w wypowiedzi Jacksona z 1610 roku, która jest być może pierwszą recenzją *Otella*, brak jakiegokolwiek odniesienia do czarnego koloru skóry głównego bohatera. O kolorze skóry nie wspomina też duchowny Abraham Wright, w swoich notatkach datowanych na połowę siedemnastego wieku, w których wychwala aktorów: Jagona za wspaniałą kreację oszusta oraz Otella za kreację zazdrosnego męża. Brak zainteresowania rasą Otella w pierwszych latach wystawień jest o tyle ciekawy, że w tym okresie prezentowano go jako Murzyna, co znaczy, że biali aktorzy, odgrywający tę rolę, począwszy od pierwszego Richarda Burbage'a, używali ciemnej charakteryzacji. Jak już zostało powiedziane, elżbietańskiej Anglii nieobce były kontakty z Maurami, odniesienia do nich pojawiały się również w kulturze z tego okresu, m.in. w dramatach innych artystów. Powszechne wyobrażenie na ich temat nie było pozbawione stereotypowych przekłamań, ale ich obecność na scenie nie była niczym nowym dla publiczności tamtego okresu. Dobrze istotę wizerunku czarnoskórego bohatera na elżbietańskiej scenie ujmuje Julie Hankey twierdząc, że w omawianym okresie „czerni na scenie była bardziej moralna i religijna niż rasistowska i geograficzna” (cyt. za Kolin, 2002: 14).

Sposoby charakteryzowania aktora na ciemnoskórego bohatera w siedemnastym wieku miały już za sobą pewną ewolucję. W piętnastym wieku w moralitetach używano skórzanych masek, pokrytych czarnym aksamitem, z otworami na oczy i usta, które jednak znacznie ograniczały możliwości wypowiedzania się. W szesnastym i siedemnastym wieku, kiedy aktorzy wcielający się w Maurów otrzymywali role mówione, szukano nowych sposobów na zaprezentowanie czerni skóry. Jedną z bardziej powszechnych praktyk było smarowanie twarzy oraz szyi uprzednio spalonym i sproszkowanym korkiem, zmieszanym z wodą, nakładanym następnie na natłuszczoną twarz. W użyciu mogły być też różne formy węgla, również węgla drzewnego lub łoju, zmieszanego ze służącym jako pigment czarnym proszkiem, uzyskanym ze spalonych pestek wiśni i czereśni. W zasadzie każdy aktor mógł używać sobie tylko znanych sposobów na uzyskanie zadowalającego odcienia czerni (zob. Vaughan, 2008: 9-12).

Obecność czarnoskórego bohatera na deskach teatru nie była nowa dla publiczności<sup>23</sup>, ale sposób jego prezentacji względem pozostałych osób dramatu mógł wpływać na pogłębianie lub dekonstrukcję zwyczajowo kojarzonego z nim wizerunku. Przez postacie Maurów, obecne w czasach Szekspira na deskach teatralnych, najczęściej przemawiały podzielane przez ich białych twórców stereotypowe przekonania dotyczące Murzynów. W interpretacjach teatralnych sztuk współczesnych Szekspirowi dramatopisarzy, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych szesnastego wieku, ciemnoskóre postacie, albo nie zabierały w ogóle głosu, jak u wielkiego rywala Szekspira, Christophera Marlowe'a w *Tamerlanie Wielkim* (1587) albo dopuszczały się nikczemnych czynów, jak wspomniany już Mula Hamedw sztuce George'a Peele'a *Bitwa o Alcazar* (1591)<sup>24</sup>. Poza tym zakodowane w obrazie czarnoskórego człowieka znaczenia komplikowane były przez wieloznaczność terminu „Maur” (Vaughan, 2008: 4-5; 8-15).

Nieliczni dramatopisarze z początku epoki decydowali się na wyraźne rozgraniczenie w charakterystyce swojego ciemnoskórego bohatera, między Maurem, wskazującym na mieszkańca północnej Afryki, a Maurem z obszaru Afryki subsaharyjskiej. Siła stereotypowego spojrzenia na ciemny kolor skóry była intensywna, łącząc w sobie wszystkie złożone pojęcia związane z rasą w ówczesnym jej rozumieniu. Istniało powiedzenie, że „rumieniec jest kolorem cnoty” („blushing is a virtue's colour”), a czarna, czyli nie potrafiąca się zarumienić twarz nie mogła posiadać żadnych cnót (Vaughan, 1994: 62). Ciemny kolor skóry posiadał też na poły religijne, na poły antropologiczne konotacje:

[c]zarna skóra oznaczała nie tylko brzydotę, ale też moralną skazę tkwiącą we krwi, którą często łączono z seksualną perwersją i żądzą posiadania białej kobiety – jej ciała, statusu, bogactwa lub jej władzy (Vaughan, 1994: 62).

Parafrazując słowa Kolina (2002: 14), widz elżbietański przychodził do teatru z gotowym kompletem stereotypów. Mimo tego Pechter (1999: 24) przestrzega

---

<sup>23</sup> Jones i Barthelemy pisali o ponad 40 ciemnoskórych bohaterach, którzy pojawili się na elżbietańskiej i jakobińskiej scenie teatralnej (Kolin, 2002: 15).

<sup>24</sup> Postać ta była pierwszą w ówczesnym dramacie, której przydzielono kwestie mówione na scenie.

przed pokusą kategoryzowania stosunku elżbietańskiej Anglii do przedstawicieli rasy czarnej, choćby ze względu na wspomniane już wcześniej kontakty polityczne Anglików z mieszkańcami Afryki, czy popularność niektórych z nich, np. Leo Afrikanusa. Co więcej, jak pisze Rosenberg (1961: 199), oprócz moralnych i religijnych skojarzeń z czarnym kolorem skóry, obrazowi Maurów w ówczesnej Anglii towarzyszyła również „pociągająca i egzotyczna aura”. Powtarzając za Cowhig (cyt. Kolin 2002: 31), na scenach angielskich początkowo nie kwestionowano ciemnego koloru skóry Otella, nastąpiło to dopiero pod koniec osiemnastego wieku.

### **1.3.2. Adaptacje dramatu *Otello* w siedemnastym i osiemnastym wieku (od Restauracji Stuartów w 1660 roku)**

O kontynuacji popularności tragedii może świadczyć fakt, że była jedną z pierwszych Szekspirowskich sztuk, wystawionych w okresie restauracji. Rosenberg (1961: 27-28) pisze, że w drugiej połowie siedemnastego wieku wciąż prezentowano Otella jako czarnoskórego mężczyznę, podkreślając jego egzotyczne zwyczaje. Do zapoczątkowanej w okresie elżbietańskim przez Richarda Burbage’a kreacji udręczonego żalem bohatera, starano się dodać pasję o agonalnym wręcz charakterze, mimo że mogło pozostawać to w zupełnej sprzeczności z obserwowanymi ówczesnie przykładami zachowań Afrykanów. Istnieje świadectwo autorstwa Johna Elevelyna, jakoby za panowania Karola II Stuarta na dworze królewskim pojawił się nowy ambasador z obszaru północnego wybrzeża Afryki, którego zachowanie bacznie obserwowano w trakcie gali na dworze królewskim. Mimo obecności na przyjęciu dam do towarzystwa, ambasador potrafił zachować obojętność, z dużą dozą dystynkcji, wzniosłości i opanowania, nie tykając nawet kropki wina podczas uroczystości związanych z jego pobytem (Rosenberg, 1961: 27-28).

Sanders wskazuje (1984: 39), że w omawianym okresie wystawień sztuki, emocjonalne wzburzenie ówczesnej widowni oglądającej inscenizację *Otella*, wywoływane sceną duszenia, nie musiało wynikać z poczucia niesprawiedliwości nad niezawinioną karą. Mogło wiązać się z faktem, że obecność białej aktorki w

głównej roli, przestawała być tylko aluzją, stając się bezpośrednim pokazem lubieżnych stosunków między płciami, tym bardziej, że były to stosunki między rasą białą a czarną<sup>25</sup>. Biała kobieta trwała przy swoim czarnoskórym mężu, a ten dając upust swojej pierwotnej podejrzliwości i gorącemu temperamentowi, górował nad nią swoją siłą psychiczną i fizyczną, by wreszcie, o zgrozo, zabić.

Wkrótce nadeszły zmiany w życiu społecznym i obyczajowym, uwidaczniające się w osiemnastym wieku, w ramach których *Otello* musiał odnajdywać się na nowo. Powtarzając za Rosenbergiem (1961: 29), wraz ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa oraz zmianami w wymiarze filozoficznym i naukowym, jak wzrost wartości poznania empirycznego i towarzyszącego mu antropologicznego podejścia do człowieka, nadszedł okres, w którym nowy stosunek do wolności musiał zostać zrównoważony nowymi tematami tabu, w znacznym stopniu dotyczącymi obyczajowości. Ucierpiał na tym dramat, w szczególności *Otello*, dotknięty przez obsesje związane z moralnością. Wystawienia sztuki musiały być oczyszczone ze zbyt erotycznych wizerunków i wypowiedzi, co było dość trudne w przypadku historii opierającej się w tak znacznym stopniu na relacjach miłości, zazdrości i nienawiści<sup>26</sup>. Niemniej jednak nie udało to osłabić wrażenia wywieranego przez sztukę na widzach ani doprowadzić do zmniejszenia częstotliwości wystawień. Dość powiedzieć, że w latach 1701-1750 *Otello* grany był w ośmiu londyńskich teatrach 249 razy. Lista inscenizacji *Otella* w osiemnastym wieku nie może być pełna, ponieważ, jak zauważa Charles Beecher Hogan (1952: 459-468), dopiero w 1708 roku gazeta *Daily Courant* zaczęła publikować repertuary wszystkich londyńskich teatrów. Do głównych londyńskich teatrów, w których inscenizowano *Otella* obok licencjonowanych Drury Lane i Covent Garden, należały również podmiejskie teatry leżące poza centrum Londynu: Lincoln`s Inn Fields, Haymarket, Goodman`s Fields. Osiemnastowieczna scena teatralna była zdominowana przez twórczość Szekspira, a widz teatralny był bardziej zaznajomiony z jego twórczością, niż miało to miejsce jeszcze na początku dwudziestego wieku (Smith, 1903: 7).

---

<sup>25</sup> Akcentowanie seksualnego aspektu związku między Otellem a Desdemoną było powszechną praktyką interpretacyjną na deskach teatrów z okresu restauracji (Rosenberg, 1961: 17).

<sup>26</sup> Porównaj uwagi wspomnianego już krytyka Thomasa Rymera, negującego gwałtowność wydarzeń w sztuce i sprowadzając ją do lekcji dla panien jak odpowiednio rozporządzać domowymi chustkami-tekstylami (str. 19-20).

Potter wskazuje (2002: 25), że związany ze wzrostem prymatu pseudoklasycznych zasad, zapoczątkowany już w siedemnastym wieku, sposób ukazywania Otella jako wzniosłego, patetycznego bohatera, był kontynuowany w osiemnastym wieku, a wszelkie różnice pojawiające się między realizacjami w tym okresie wynikały z chęci większego akcentowania roli Otella jako monumentalnego bohatera tragedii. Sanders zauważa (1984: 39-40), że tendencja do przedstawiania Otella i Desdemony jako pary szlachetnych bohaterów miała źródło w idei zachowania zasady decorum, czyli stosowności, a znajdowała ujście w poprawianiu ich wypowiedzi tudzież sposobu gry aktorów. Zmiany dotyczyły przede wszystkim języka Otella i służyły podkreśleniu jego „[s]zlachetności, godności i heroicznej natury” (Sanders, 1984: 39).

W kręgu anglosaskim interpretacje sztuki nigdy nie były jednak tak daleko idące, jak wersje francuska autorstwa Ducisa (1792) oraz niemiecka autorstwa Schrödera (1776), porywające się na zmianę zakończenia. W osiemnastym wieku najchętniej oglądano Otella jako postawnego, wysokiego mężczyznę, które to upodobanie wywodziło się jeszcze z czasów elżbietańskich. W sztuce Bena Jonsona *Poetaster* (tytuł polski *Wierszokleta*) z 1601 roku, chłopiec, który chciał dobrze odegrać rolę Maura musiał stawać na ramionach innego aktora. Potter podaje (2002: 27), że choć nigdzie w tekście sztuki nie znajdziemy wskazówki co do wzrostu Otella, to w wydaniu dzieł Szekspira z 1777 roku pod redakcją Johna Bella, sporządzonej na bazie teatralnych wersji tekstu, radzono by Otello był nader elegancki i „[p]owyżej średniej postury” (cyt. za Potter, 2002: 27).

W osiemnastowiecznych inscenizacjach, podobnie jak w siedemnastym wieku przywiązywano wielką wagę do charakteryzacji głównego bohatera. Interesującym zabiegiem, o którym wspomina Potter (2002: 30), było używanie dla większego dramatycznego efektu przez aktora Jamesa Quina białych rękawiczek, po których ściągnięciu ukazywała się widowni czerń ucharakteryzowanych rąk<sup>27</sup>. Quinn używał również w całości białego kostiumu oraz prezentował

---

<sup>27</sup> Grał Otella przez około 20 lat, z ostatnim wystąpieniem w 1751 w teatrze Covent Garden. Kolejnym ważnym angielskim aktorem wcielającym się w Otella był David Garrick, którego rola słynęła z ataku epilepsji Otella w 4 akcie. Tak samo odgrywał Otella Spranger Barry, który wcielał się w tę rolę od 1751 roku, przez dwadzieścia lat. Barry odróżniał się od Garricka postawnością sylwetki i donośnym głosem, przez co był odbierany przez angielską widownię jako lepszy osiemnastowieczny odtwórca tej roli (Sanders, 1984: 40).

monumentalnego, posągowego Otella (Sanders, 1984: 40). Rosenberg (1961: 38-39) opisuje go jako „[o]lbrzymiego, [...] wolno poruszającego się” Otella, określając jego kreację jako patetycznego „[w]ielkiego Czarnego Maura całego w bieli: biała peruka, biały uniform brytyjskiego oficera”. Białe rękawiczki były też potrzebne z bardzo praktycznego powodu – aby ręka umazana czarnym barwnikiem nie pozostawiała śladów na ciele aktorki wcielającej się w rolę Desdemony. Pozostaje domniemywać jak ówcześni adaptatorzy rozwiązywali scenę duszenia radząc sobie z problemem pomalowanych na czarno rąk odtwórców roli Otella.

### **1.3.3. To nie jest kraj dla czarnych ludzi, czyli dziewiętnastowieczne „rozjaśnianie” koloru skóry Otella**

Znaczącą zmianę w sposobie prezentowania koloru skóry bohatera przyniosła praktyka dziewiętnastego wieku. Angielski aktor Edmund Kean zmienił sposób charakteryzacji do tej roli, stosując mniej czarny, a bardziej śniady kolor skóry (Swindall, 2011: 14). Argumentował przy tym, że taka charakteryzacja ułatwia widowni dostrzeżenie mimiki twarzy, bez której paleta aktorskich możliwości byłaby niepełna.

Niemniej jednak, faktycznym powodem zmiany w sposobach prezentowania karnacji głównego bohatera, mogła być chęć zapobieżenia sytuacji łączenia Otella przez widzów z obrazami ówczesnych niewolników na amerykańskich plantacjach i sprawą ich walki o wolność. W owym czasie idea różnicy rasowej była mocno zakorzeniona w politycznej i społecznej strukturze Stanów Zjednoczonych, ale też w Europie, która według słów Paula Robesona, „[u]czyniła z Afryki centrum niewolnictwa” (cyt. za Rosenberg, 1961: 195). Kean nie chciał by jego artystyczne występy w roli Otella, szczególnie te na amerykańskiej ziemi, oceniano z kolonialnego punktu widzenia białego człowieka. Idea niższości rasy czarnej w stosunku do rasy białej skutecznie uniemożliwiała zaprezentowanie ówczesnej widowni szlachetnego Otella jako Murzyna. Pechter (1999: 15) chce w decyzji Keana widzieć również wpływ krytyki czarnego koloru skóry przez Lamba i Coleridge’a. Vaughan zauważa (1994: 33), że strach białego człowieka przed skrzyżowaniem ras, nawet po zakończeniu amerykańskiej wojny domowej i

zniesieniu niewolnictwa, wpływał na wystawianie *Otella* w południowych Stanach, z tendencją do rozjaśniania koloru skóry aktora grającego rolę tytułową.

Potter podaje (2002: 30-31), że aktorzy odgrywający rolę Otella w późniejszych latach dziewiętnastego wieku, jeszcze po Keanie, używali sadzy do kolorowania twarzy głównie z powodów czysto ekonomicznych. Nie było ich stać na inny rodzaj czarnej pomady, a kwestia charakteryzacji - na którą przecież ludzie teatru sami siebie skazywali, angażując do głównej roli białych aktorów - rodziła mnóstwo problemów, m.in. po stronie aktorek odgrywających rolę Desdemony, które doświadczały najbardziej bezpośredniego, cielesnego kontaktu z Otellem. Istnieje świadectwo aktorki Ellen Terry z 1881 roku, która była wdzięczna grającemu Otella, Edwinowi Boothowi, za to, że zawsze uważał, żeby jej nie pobrudzić, starając się dotykać jej twarzy tylko przez fałdę swojego kostiumu (Potter, 2002: 31). Natomiast Henry Irving, grający rolę Otella naprzemiennie z Boothem, pozostawiał na twarzy aktorki czarne ślady. Czarna była również charakteryzacja jego rąk. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że prócz wspomnianych przez aktorkę technicznych problemów, za doświadczeniem dotyku czarnej ręki mógł leżeć głębszy problem - dotyczący wskazywania na bezpośrednie kontakty między rasami o podłożu seksualnym. Trudności ze śladami pozostawianymi po czarnej charakteryzacji aktorów odgrywających główną rolę miały symboliczne znaczenie.

Dziewiętnasty wiek przyniósł zmianę sposobów interpretowania osobowości Otella, który stracił swój posągowy wizerunek z okresu restauracji i osiemnastego wieku. Oprócz wspomnianego Edmunda Keana, Otella od 1816 roku grali również William Charles Macready oraz Junius Brutus Booth od 1817 roku<sup>28</sup>. Potter wiąże pojawienie się praktyki bardziej żywiołowej gry aktorów, ze zniesieniem przez Parlament w 1843 roku monopolu dwóch londyńskich teatrów: Covent Garden i Drury Lane. W konsekwencji pojawiło się więcej mniejszych teatrów, z bardziej wyselekcjonowaną widownią, przygotowaną na realistyczne środki wyrazu aktora (Potter, 2002: 38). Na powyższe nakładają się także zmiany zachodzące w teatrze okresu romantyzmu, z decydującą rolą aktora, dla wymowy całej interpretacji teatralnej. Sanders wyróżnia dwa rodzaje scenicznej kreacji Otella w

---

<sup>28</sup> Jak określa Potter, Kean i Booth byli niskiego wzrostu, a Macready'ego „[n]igdy nie opisywano jako przystojnego” (2002: 32).



dziewiętnastym wieku: dostojny, głęboko przeżywający swoją tragedię, sensualny i intelektualny Maur oraz targany namiętnościami, dziki Otello, będący personifikacją zwierzęcej niemalże furii (Sanders, 1984: 41). Pierwszy z opisywanych sposobów gry charakterystyczny był dla Macready'ego, Fechter'a i Irvinga, w drugim niedoścignionym wzorem stał się Kean. Jego gra chwyciła za serce widowni, oglądającej przejętego zgryzotą i żalem Otella podejrzewającego zdradę, stopniowo prowadzonego do szaleńczej furii (Sanders, 1984: 42)<sup>29</sup>.

W komentarzach do dziewiętnastowiecznych przedstawień odnaleźć można pewnego rodzaju prawidłowość – ignorancję lub niewiedzę wobec pochodzenia Otella, która uwidaczniała się w jego scenicznych kostiumach. Mimo, że był obywatelem w służbie chrześcijańskiej Wenecji, aktorzy na scenie wybierali dla siebie kostiumy przywodzące na myśl przede wszystkim jego afrykańskie pochodzenie. Impuls do takich interpretacji dał David Garrick, który już w siedemnastym wieku zakładał wysoki turban, czym wzbudzał krytyczne komentarze ze strony sobie współczesnych, m.in. Quina, porównującego go do czarnego chłopca biegającego z czajniczkiem herbaty (cyt. za Sanders, 1984: 40). Z wyjątkiem stylizacji Garricka, osiemnasty wiek charakteryzował się jednak przedstawianiem Otella w europejskim stroju. Honigmann (1997: 17) podaje, że również Richard Burbage na początku siedemnastego wieku nosił prawdopodobnie europejskie szaty na scenie.

Edmund Kean sam wymyślał swoje kostiumy, a jeden z widzów określił jego Otella nie jako weneckiego generała, a jako „[c]zarną dziewczynę w krótkiej halce” (cyt. za Potter, 2002: 32). William Hazlitt z kolei stwierdził, zapewne również pod wrażeniem garderoby Keana, że w swojej roli przypominał raczej Cygana niż Maura. Pewne jest jednak, że kostiumy żywiłowego Keana nie były podobne do długich szat aktorów odgrywających w tym samym czasie Otella, w nieco bardziej statyczny i nobliwy sposób.

---

<sup>29</sup> Rola Otella była ważna dla Keana, również ze względu na szczególne związki z życiem osobistym aktora: w 1825 roku został uznany za winnego zdrady i kiedy pojawił się 25 stycznia 1825 roku jako Otello na scenie, został wygwizdany przez widownię, podczas wypowiedzania słów o podejrzeniu Desdemony o zdradę (Sanders, 1984: 42). Otello był też ostatnim bohaterem, w którego aktor się wcielił – 25 marca 1833 roku, będąc już śmiertelnie chorym, wytrwał na scenie tylko do połowy 3 aktu (grał wtedy ze swoim synem, który wcielał się w postać Jagona), po czym przedstawienie przerwano (Sanders, 1984: 42).

Otello w wykonaniu Charlesa Fechtera charakteryzował się agresywnymi cechami – skłonnością do przemocy i prezentowaniem wstrętu na widok własnego odbicia w lustrze, które w zamyśle inscenizatorskim, miało kontrastować z czystością gwiazdzistego nieba, ważnym elementem scenografii. Uważa się go za pierwszego aktora otwarcie podkreślającego element rasizmu w *Otelli*, choć nie ma jednoznacznej zgody czy swoim występem bardziej chciał problematykę rasowej dyskryminacji wesprzeć, czy skrytykować (Potter, 2002: 39). Edwin Booth grał udręczonego, przepełnionego godnością człowieka, stosując wyraźne orientalne odniesienia w sposobach charakteryzacji (Rosenberg, 1961: 83). Jego skóra była bardziej jasnobrązowa niż hebanowa, który to image był łatwiejszy do zaakceptowania dla widowni. M. E. Sherwood napisał w *New York Times* z 20 stycznia 1875 roku, że „[t]a...dumna piękna...ciemna twarz natychmiast zdradzała swoją wielką opowieść o przygodzie i podboju” (cyt. za Rosenberg, 1961: 83).

Interesujących recenzji dostarczają występy angielskiego aktora Henry’ego Irvinga, który po raz pierwszy zagrał Otella w 1876 roku, niedługo po tournée włoskiego aktora Tommasa Salvini, grającego gościnnie w Wielkiej Brytanii<sup>30</sup>. Wyraźnie podkreślano różnice interpretacyjne między dwoma aktorami. Salvini prezentował bardziej agresywnego Otella, a wskazywane przez krytyków różnice między kreacjami dwojga artystów sprowadzano do aspektów etnicznych. Sugerowano, że być może zbyt dobrze wychowani i zachowawczy Anglicy nie będą już potrafili właściwie odegrać gniewu Otella, po tym jak Włoch pokazał znaczenie śródziemnomorskiego temperamentu dla powodzenia tej roli (Vaughan, 2008: 170). F.J. Furnivall pytał w *Daily News* z 28 lutego 1876 roku: „[c]zy nie będzie już dla nas Wiktorian więcej Otellów, ponieważ Włoch raz go dla nas zagrał?” (cyt. za Potter, 2002: 46). Rosenberg opisuje furję, charakterystyczną dla sposobu gry Salviniego:

---

<sup>30</sup> Kujawińska Courtney pisze o dziewiętnastowiecznej praktyce gościnnych występów aktorów w wielu europejskich krajach, m.in. z Szekspirowskimi sztukami, zapoczątkowanej przez wyjazdy włoskich aktorów: Adelaide Ristori, Tommasa Salvini i Ernesto Rossiego. Również Charles i Edmund Kean, Ira Aldridge, Ellen Terry i Helena Modrzejewska odbywali tournée, wpisując się w recepcję Szekspirowskich sztuk w wielu krajach (2003: 95). Bezprecedensowym zjawiskiem dla polskiej recepcji *Otella* było pojawienie się w tej lry Aldridge’a na ziemiach polskich, o którym piszę w rozdziale trzecim.

[p]rzesunął się w stronę Iago, chwycił kurczowo za gardło, zmuszając go do ukłęknięcia...czasami wydawało się, że wykręca głowę Iago z ciała...[wtedy] rzucał go twarzą do sceny... Wtedy z zaciśniętymi pięściami, uniesionymi do góry, powiększającymi się oczami i twarzą wykrzywioną furią, podnosił jedną stopę, jak gdyby chciał stłumić życie Iago. Powstrzymał się... (Rosenberg, 1956: 110) <sup>31</sup>.

Gdy Irving grał później Otella w 1881 roku, naprzemiennie z rolą Jagona, doczekał się uznania tylko za drugą z nich.

Pozytywnie opinie na temat występu Salviniego należy jednak odczytywać nie tyle w kategoriach pochwały kunsztu aktorskiego, co w kategoriach bardziej „afrykańskiego” sposobu interpretacji roli, przypadającego do gustu widowni. Samą osobę aktora spotykały rasistowskie przytyki ze strony większości krytyków: przezywano go „włoskim rzeźnikiem” i „barbarzyńcą” (cyt. za Kolin, 2002: 34). Aktor grał również w Ameryce, a jego Otella określa się jako „najciemniejszego” na tamtejszej dziewiętnastowiecznej scenie (Kolin, 2002: 34) W późniejszych latach Salvini, pod wpływem spotkanych na Gibraltarze i w Rzymie Maurów, zrezygnował z ciemnego make-upu na rzecz jaśniejszego, bardziej śniadego niż czarnego, koloru charakteryzacji. Jak przytaczał w autobiografii, jeden z widzianych Maurów, którego potem próbował naśladować, miał „[k]olor oscylujący pomiędzy miedzią i kawą, nie bardzo ciemny, miał smukły wąs i nieliczne kręcone włosy na podbródku (cyt. za Vaughan, 1994: 163). Pochwałę za rolę Otella zbierał również inny dziewiętnastowieczny aktor, Edwin Forrest, którego krzepki bohater zasłużył na stwierdzenie jednej z widzek spektaklu: „[j]eśli tak właśnie Maurowie wyglądają i mówią i kochają, to dajcie mi Maura na męża” (Kolin, 2002: 5).

---

<sup>31</sup> Jak wskazuje Honigmann, Laurence Olivier, słynny dwudziestowieczny odtwórca Otella, w interpretacji tej roli inspirował się Salvinim, któremu zawdzięczał pierwiastek prymitywizmu i znaczne zróżnicowanie stanów emocjonalnych swojej postaci w trakcie trwania przedstawienia (Honigmann, 1997: 96). Niewiele brakowało, a w 1882 roku doszłoby do bezprecedensowego z punktu widzenia polskiej recepcji *Otella* występu Tomasa Salviniego, którego zaproszono do Polski przy okazji jego podróży powrotnej z występów w Moskwie. Jak wspomina Kujawińska Courtney (2009: 263-264), miał wystąpić z trzema przedstawieniami, w tym również *Otellem*. W *Kurjerze Warszawskim* z 2 maja 1882 roku zamieszczono informację, że do wydarzenia dojdzie, jeśli wszystkie bilety sprzedadzą się do dnia 12 maja. Niestety nie zadano sobie trudu rozreklamowania przyjazdu gwiazdy ani nawet poinformowania które sztuki Szekspirowskie zostaną wystawione i bilety nie zyskały swoich nabywców, co inicjatorzy zaproszenia gwiazdy początkowo starali się ukryć, ale ostatecznie do przyjazdu aktora nie doszło.

Mimo dziewiętnastowiecznej krytyki, prowadzonej z kolonialnego punktu widzenia i skupiającej się wokół (nie)celowości „użycia” przez Szekspira ciemnej skóry Otella oraz trudności widzów w zaakceptowaniu, chociażby tylko na scenie, zbrodni dokonanej na białej kobiecie przez czarnego człowieka, sztuka cieszyła się równie wielkim powodzeniem w teatrze, co w siedemnastym i osiemnastym wieku. Zajądlność krytyków i komentarze widzów nie pokazują niczego więcej poza ich własnymi lękami, przerażeniem i niepokojem, jaki odczuwali w obecności czarnego człowieka, którego nie rozumieli, a która to znikoma wiedza potęgowała obawy przed fizycznym kontaktem.

Pechter (1999: 12) przytacza wzmiankę autorstwa Stendhala o złości pewnego żołnierza, oglądającego przedstawienie w Baltimore w 1822 roku, u podstaw której leżały uprzedzenia i wzdarda względem przedstawicieli czarnej rasy. Ów widz nie mogąc znieść widoku śmierci białej kobiety z rąk czarnoskórego mężczyzny, wypalił z broni, raniąc w ramię odtwórcę roli Otella. Stendhal dodaje, że nie ma roku „[ż]eby gazety nie donosiły o podobnych historiach” (cyt. za Neill, 2006: 14). A wszystko to działo się już w okresie interpretacji celujących w rozjaśnianiu koloru skóry głównego bohatera. Wymowa sztuki, naszpikowanej odniesieniami do transgresyjnego związku między rasami często skutkowała oczekiwaniami widowni, co do zmian w tekście. Jak podaje Kolin (2002: 2), Edwin Booth odmawiał wypowiedziania na głos słów kojarzących się ze stosunkami seksualnymi małżonków, m. in. „pościel” i „łóżko”, a sztuka, szczególnie w okresie wiktoriańskiego purytanizmu, prezentowała się widowni jako bardzo plastyczna reprezentacja seksualnego związku.

Ważną częścią historii *Otella* na amerykańskiej dziewiętnastowiecznej scenie była jego częsta obecność poza formalną teatralną przestrzenią, na tymczasowo zaimprovizowanych scenach w zajazdach i małych miasteczkach. Jak zauważa Swindall (2011: 18), *Otella* często wystawiano w konwencji wodewilu i burleski, lub w znacznym skróceniu, sprowadzając historię do dwóch, trzech scen. Nierzadko przedstawiano go u boku również czarnej Desdemony, co miało swoje źródło w budzącym powszechny strach, potocznym przekonaniu o zmianie koloru skóry białej kobiety, która poślubia czarnego mężczyznę. *Otello* był częścią szerszego zjawiska, związanego z obecnością Szekspira w amerykańskiej kulturze, które

Kujawińska Courtney nazywa „kulturowym przywłaszczeniem” (2011: 47). Twórczość Anglika, począwszy od osiemnastego wieku, przenikała do amerykańskiej kultury popularnej, by w przeciągu kolejnego wieku stać się niemalże integralną częścią poczucia tożsamości narodowej Amerykanów. W utworach Szekspira, a także w jego życiorysie, odnaleźli podobieństwo do bliskich im poglądów: od idei republikanizmu, po przekonanie o możliwości osiągnięcia sukcesu dzięki ciężkiej pracy (Kujawińska Courtney, 2011: 46-47). W świetle tak prezentującej się fascynacji Szekspirem w Ameryce, nie powinno dziwić wystawienie *Otella*, do którego doszło w miejscowości Corpus Christi, gdzie Czwarty Pułk Piechoty stacjonował w związku z prowadzonymi działaniami wojennymi przeciwko Meksykowi. Wystawiono wtedy *Otella*, w którym rolę Desdemony odegrał porucznik Ulisses S. Grant, późniejszy prezydent USA (Kujawińska Courtney, 2011: 49).

Zdawałoby się, że przełomowym momentem w dziewiętnastowiecznej historii scenicznej *Otella* powinno być pojawienie się pierwszego czarnoskórego odtwórcy roli – Iry Aldridge’a<sup>32</sup>. Jednak recenzje występów aktora, kryją pewien paradoks - widownia europejska nie była przygotowana na czarnoskórego odtwórcę roli czarnoskórego bohatera! Wyobrażenia na temat rasy czarnej żyły w umysłach rasy białej własnym życiem, a kreacja stworzona przez zdawałoby się właściwego człowieka na właściwym miejscu, zdecydowanie chciała wejść im w drogę, za co nierzadko spotykała się z nieprzychylnym przyjęciem.

Ira Aldridge był pierwszym czarnoskórym odtwórcą roli Otella, o międzynarodowej sławie (Kolin, 2002: 38). Sanders (1984: 44) podaje, że widzowie wyobrażali sobie, że Otello Aldridge’a będzie „barbarzyński” i „prymitywny”. Jak pisze Kujawińska Courtney (2009: 120-121), ze względu na kolor skóry aktora, widzowie jego pierwszych występów, nie mieli wysokich oczekiwań dotyczących zdolności artystycznych, a początkowa popularność, którą się cieszył, wynikała z pozytywnego zaskoczenia reprezentowanym przez niego poziomem artystycznej interpretacji. Przynależność rasowa wywoływała ciekawość, a właściciele teatrów wykorzystywali ją w celach promocyjnych:

---

<sup>32</sup> Aktor prywatnie był mężem białej kobiety (Sanders, 1984: 44).

[n]ie ma końca dramatycznym nowościom. Dni ćwiczonych w sztuce teatralnej psów, koni, słoni należą do przeszłości – dni w których występowały małpy, też już się kończą, ale teraz mamy do czynienia z o wiele bardziej potwornym pokazem, będziemy oglądać czarnego aktora [Irę Aldridge`a], najprawdziwszego afrykańskiego tragika (cyt. za Kujawińska Courtney, 2009: 120-121).

Wspomnieć należy, że w początkowych latach kariery, aktor występował jedynie w londyńskich teatrach na przedmieściach, nielicencjonowanych, dopiero w wyniku uznania jego talentu, mógł pojawić się na scenie licencjonowanego teatru Covent Garden. Przy okazji takiego występu spotkała go krytyka gazety *Figaro In London*, w której 10 maja 1833 roku pisano, że jego obsadzenie (w roli białoskórej postaci) było „[n]ieszczęśliwym wyborem”, a także, że

[n]ie starczy bieli i całego Królestwa, aby z tego głupiego Murzyna wykrzesać choćby odrobinę geniuszu. Człowiek ten zdaje się całkowicie czerpać inspirację z koloru własnej skóry i wyobraża sobie, że ponieważ natura stworzyła go Otellem, wystarczy kubełek farby, aby zamienić się w Romea. Farba klejowa nie tworzy talentu, bo nawet dwadzieścia jej warstw Murzyna w aktora nie przerobi, a Murzynowi temu już gdzie indziej spuszczałyśmy godziwe baty (cyt. za Kujawińska Courtney, 2009: 162).

Powyższe słowa mówią wiele o ignorancji ówczesnego społeczeństwa, któremu odgrywanie ról Murzynów przez białych aktorów nie przeszkadzało, i które nigdy nie negowało zasadności obsadzania białych aktorów w roli białych postaci. Znane są świadectwa mówiące o świadomym wykorzystywaniu przez Aldridge`a w roli Otella, kontrastu między kolorem jego skóry i aktorki wcielającej się w rolę Desdemony. Madge Kendall, jedna z odtwórczyń tej postaci, podkreśla w pamiętnikach, że Aldridge starał się wybierać na swoją partnerkę w *Otelli* aktorkę o jak najjaśniejszej karnacji, a moment kiedy ich dłonie się ujmowały miał być elementem mającym wzbudzić maksymalną uwagę widowni (cyt. za Kujawińska Courtney, 2009: 163). Przytoczony fragment recenzji *Figaro in London* z występu Aldridge`a, dotyczył sytuacji pojawienia się na scenie teatru Covent Garden,

pierwszego odtwórcy tej roli, po sławnym Edmundzie Keanie<sup>33</sup>. Co więcej był częścią zmasowanej, trwającej kilka miesięcy kampanii obliczonej na niepowodzenie występu artysty, która odniosła taki skutek, że faktycznie po dwóch występach rozwiązano z artystą kontrakt (Kujawińska Courtney, 2009: 127-132).

Zaznaczyć jednak należy, że trudności, które Aldridge napotykał, związane z odniesieniami do pochodzenia, z którymi musiał się zmagać w trakcie trwania swojej kariery zawodowej, nie przeszkodziły w uznaniu go już przez współczesnych, za wybitnego aktora Szekspirowskiego. Kujawińska Courtney zauważa, że Aldridge za kreacje Szekspirowskich bohaterów, zyskał największe uznanie krytyków w krajach spoza anglojęzycznego obszaru, odwiedzanych w trakcie europejskiego tournée w latach 1852-1867 (2006: 103). Jeden z niemieckich recenzentów opisał go jako „Murzyna z zachodniego brzegu Afryki”, który „[p]rzybył by pokazać mi prawdziwego Otella” (cyt. za Kolin, 2002: 38). W Wielkiej Brytanii jego kreacja aktorska Otella również zyskała uznanie, jednak aktor nie mógł cieszyć się taką samą popularnością, jak biali aktorzy, napotykając komentarze o mniejszym lub większym rasistowskim zabarwieniu. Recenzent *Times*, choć przyznał, że widownia przyjęła jego występ dobrze, uznał jego akcent za „nieimponujący” (cyt. za Swindall, 2011: 22).

#### **1.3.4. Nowe wymiary interpretacyjne dramatu *Otello* w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku**

Kwestia przynależności rasowej Otella i występy czarnoskórych aktorów były w dziewiętnastym wieku żywo dyskutowane, niemniej jednak do zmiany optyki spojrzenia na zaprezentowane w sztuce różnice rasowe między bohaterami, doszło w późniejszym okresie interpretacji. Rasa przestała być komentowana jako sensacyjna ciekawostka. Dostrzeżono ukryty w sztuce uniwersalizm i pojawiło się pole do dyskusji nad szeroko rozumianym problemem odrzucenia i nietolerancji. Tak w dyskursie krytycznoliterackim, jak i na deskach teatrów powoli zaczęto *Otella* odczytywać pod kątem historii o konstrukcji tożsamości rasowej, która pozwala przedstawicielom każdej z ras zastanowić się nad własną rolą oraz

---

<sup>33</sup> Ostatnią kreacją Otella na tej scenie, poprzedzającą występ Aldridge'a, było przerwane w trakcie trwania 3 aktu, wystąpienie Edmunda Keana.

miejszem w świecie i wzajemnymi relacjami. Vaughan wskazuje (1994: 9), że nie bez znaczenia dla powyższego był fakt odgrywania Otella przez ciemnoskórych aktorów – nie tylko Iry Aldridge’a, ale też Paula Robesona w latach trzydziestych dwudziestego wieku.

Choć występowi pierwszego z nich, mógł jeszcze nie towarzyszyć szerszy i naukowo obiektywny osąd nad charakterem relacji między rasami, to jednak należy wskazać im takie samo, jak w przypadku występów Robesona, przełomowe znaczenie dla recepcji dramatu w obszarze angloamerykańskim. Obecność Robesona na amerykańskiej scenie w dwudziestym wieku również nie była pozbawiona licznych komentarzy o rasistowskim zabarwieniu. Jak zauważa Kujawińska Courtney (2009: 190), często zamiast oceny jego gry aktorskiej zajmowano się raczej oceną jego przynależności rasowej. I choć niektórzy potrafili zaakceptować większą świadomość rasy, obecną w sposobie jego gry, to część widzów wciąż odbierała jego wizję jak sprzeniewierzenie się zamysłowi Szekspira (Sanders, 1984: 47).

Pechter ujmuje w kilku słowach istotę zmiany w dwudziestowiecznym myśleniu o *Otelli*. Jego zdaniem w obliczu tej sztuki doświadczamy „[n]aszych własnych zażenowań i niepokojów”, ponieważ współczesny świat nie rozwiązał problemów związanych z uprzedzeniami rasowymi (1999: 16). Najgorętsze dyskusje towarzyszące różnicy rasowej nie mają dziś natury antropologicznej, a raczej społeczną i kulturową.

Dwudziesty wiek przyniósł znaczną różnorodność w prezentowaniu koloru skóry Otella. Na powrót stał się czarny, choć były interpretacje podkreślające jego śniadość. Grali go zarówno biali ucharakteryzowani aktorzy (jednym z bardziej znanych białych aktorów grających tę rolę byli Richard Burton w 1956 roku oraz Laurence Olivier w 1964 roku na londyńskiej scenie), jak i aktorzy czarnoskórzy. W drugiej połowie dwudziestego wieku decyzja o obsadzaniu białych aktorów coraz częściej związana była z celowym zamysłem adaptatorskim, będącym wyborem konkretnego reżysera lub scenarzysty, tak jak w przypadku angażu do roli Otella Patricka Stewarta, w inscenizacji z 1997 roku w Waszyngtonie, gdzie Otello był jedynym białym bohaterem w sztuce. Obsadzanie ról bez zwracania uwagi na kolor skóry aktora mającego odgrywać rolę Otella, miało manifestować



względność pojęć związanych z rasą, kwestionując pokutujące w społeczeństwie ludzi białych stereotypy o hierarchii ras (Smith, 2008: 354). Wiele teatrów

[p]ocząwszy od wczesnych lat 70. XX wieku angażowało do głównej roli czarnoskórych aktorów, by wysunąć na pierwszy plan zagadnienia związane z tożsamością rasową i przerwać konwencjonalny dyskurs (Kolin, 2002: 38)

Należał do nich m.in. Oregon Shakespeare Festival, który w latach 1948-2002 wystawiał *Otella* dziewięć razy, angażując do tytułowej roli czarnych aktorów. Polityka reprezentacji *Otella* była różna w zależności od wizji reżyserskiej i uwarunkowań geograficznych lub sytuacji społeczno-politycznej, stając się bardzo plastycznym materiałem, modelowanym na wiele postmodernistycznych sposobów, nierzadko luźno oscylujących wokół motywu odmienności i wyobcowania głównego bohatera.

Dwudziestowieczne wzmianki i komentarze z wystawień *Otella* również nie były pozbawione wyrazów zakłopotania mających swoje źródło w stereotypach rasowych. Nie uniknął ich Amerykanin Paul Robeson, który wywarł wpływ na pozostałe pokolenia odtwórców tej roli. Jego gra i osobowość pozasceniczna wniosły do jego kreacji poczucie dumy z bycia czarnym.

Kolin podaje (2002: 39) trzy najstynniejsze produkcje z udziałem Robesona. Pierwsza z nich z 1930 roku w londyńskim Savoy Theatre, gdzie był drugim czarnym grającym *Otella* po Aldridge`u, kolejna z lat 1943-1944 w Theatre Guild na Broadwayu<sup>34</sup>, kiedy to był pierwszym afroamerykańskim aktorem w tej roli<sup>35</sup>, i

---

<sup>34</sup> Tennessee Williams powiedział o Otellu granym przez Robesona na Broadwayu, że jego majestat sprawił, iż krew ostygła, a wszystko inne, co można było zobaczyć na Broadwayu było w porównaniu z tą rolą „bzdurą” (cyt. za Kolin, 2002: 38).

<sup>35</sup> Według wiedzy historyka teatru Errola Hilla, pierwszym amerykańskim czarnoskórym interpretatorem roli *Otella* był James Hewlett, grający w African Company. Zrzeszała ona w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku czarnoskórych aktorów, wystawiających sztuki Szekspira na Bleeker Street w Nowym Jorku (Williams, 1986: 276-278). Oprócz Hewletta, szereg innych czarnych aktorów grało *Otella* jeszcze przed Paulem Robesonem, m.in.: Morgan Smith, Paul Molyneaux, Benjamin J. Ford, wszyscy wcielający się w rolę w obliczu monopolu oficjalnych teatrów. African Company istniało przez trzy sezony i zainscenizowało dwa szekspirowskie przedstawienia, jednym z nich był właśnie *Otello*. Jak zauważa Swindall (2011: 21), obecność tej sztuki w afro-amerykańskim teatrze, przyczyniła się do wzrostu znaczenia Szekspira na amerykańskiej scenie. Po zniesieniu niewolnictwa wielu spośród afro-amerykańskich widzów uczęszczało do głównego teatru w Nowym Jorku (w warunkach silnej segregacji), by porównać sposób odgrywania *Otella* przez uznanych białych aktorów.

wreszcie w Stratford-upon-Avon z 1959 roku, gdzie wpisał się do historii w ten sam sposób - jako pierwszy czarnoskóry aktor grający w tym miejscu.

Robeson często i chętnie podkreślał motyw odmienności w *Otelli*, traktując swoją grę jako narzędzie walki o zniesienie dyskryminacji rasowej, dając tym samym dowód na polityczny i społeczny potencjał sztuki. Potter pisał, że „[k]iedy grał Otella, publiczność wierzyła, że po raz pierwszy zyskuje zaszczytny dostęp do świadomości rasowej, która w innym przypadku pozostałaby dla nich zamknięta” (Potter, 2002: 106). W *New York Times* z 22 maja 1930 roku, Robeson deklarował, że jeśli ktokolwiek miałby sprzeciwiać się miłości jego i Desdemony, to sprzeciw ten na pewno pojawi się w Ameryce (Kolin, 2002: 5). Nagłówek ostrzegał, że „[m]urzyn, który całuje białą kobietę na londyńskiej scenie może się spodziewać protestów w Ameryce”.

Aktor uważał, że „[p]roblem Otella jest problemem moich ludzi. Jest tragedią konfliktu rasowego, tragedią honoru raczej niż zazdrości” (cyt. za Kolin, 2002: 39). W innym wywiadzie przyznał, że czuje, jakoby *Otello*, jako sztuka problematyzująca różnice rasowe, była w jego czasach bardziej aktualna niż w momencie swojej premiery w 1604 roku (cyt. za Swindall, 2011: 28). Porównywał sytuację zależności Wenecji od Otella, do zasłyszanej przez siebie sytuacji z życia wziętej, kiedy mieszkańcy pewnego miasta opanowanego epidemią groźnej choroby musieli udać się po pomoc do jedyne go naukowca w mieście - Murzyna. Tego typu opowieści są dowodem na ogromny stopień identyfikowania się Robesona z rolą. Zawsze przekonywał, że Otello powinien być interpretowany jako Murzyn, tłumacząc, że istnieje niewielu Maurów w Afryce Północnej, którzy nie posiadaliby w swoich żyłach krwi czarnego Afrykańczyka. W Ameryce, szczególnie na południu, pokutowało przekonanie, że człowiek, posiadający w swoim rodowodzie choć jedną kroplę afrykańskiej krwi mógł być niechlubnie uznany za czarnego. Robeson przewrotnie wykorzystał tę ideę o zabarwieniu antyrasistowskim do potwierdzenia słuszności swojego czarnego Otella.

Robesonowi przyszło odgrywać rolę czarnego bohatera w czasach, w których animozje na tle rasowym wciąż żywe były w anglosaskich społeczeństwach. Dyskryminacja rasowa w Anglii w latach trzydziestych dwudziestego wieku nie była aż tak widoczna jak segregacja rasowa w Stanach

Zjednoczonych. Mimo tego, występowi Robesona w 1930 roku w Londynie towarzyszyło wiele złośliwych komentarzy odnoszących się do pozaartystycznych aspektów jego występu. Swindall (2011: 32) przytacza przykłady listów, jakie otrzymały aktorki grające Desdemonę i Emilię w przedstawieniu z Robesonem. Z listów tych, kobiety dowiadywały się, że „[n]ie ma już więcej teatrów, w których po tym dla mnie występujesz” (Swindall, 2011: 32). Inny widz przyznał pewnemu dziennikarzowi, że biała kobieta poślubiająca kolorowego mężczyznę zdradza Boga i kraj (Swindall, 2011: 32). Tym pozbawionym merytorycznej wartości komentarzom wtórowało środowisko krytyków, nie przyjmujących sposobu gry Robesona zbyt pochlebnie. Jednak Vaughan słusznie zauważa, że

[j]ego [Robesona] interpretacja *Otella* miała silne reperkusje dla dwudziestowiecznego rozumienia sztuki i tytułowej roli. Nie tylko wpłynęła na wysiłki czarnych aktorów takich jak James Earl Jones [...], ale również białych aktorów takich jak sir Laurence Olivier (Vaughan, 1994: 197).

Wystąpienie aktora w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku w Stratfordzie odbywało się na tle amerykańskiej walki o zniesienie segregacji rasowej, której przeciwników w powojennym społeczeństwie przybywało, nie tylko wśród czarnej mniejszości, ale także wśród białych. Nie bez wpływu na powyższe były przykłady walki czarnych o równouprawnienie. Takie jak roczny (1955 do 1956 roku) bojkot przeciwko segregacji rasowej w autobusach w Montgomery w Alabamie, który skutkował zniesieniem obostrzeń decyzją Sądu Najwyższego, albo sprawa bestialskiego morderstwa 14-letniego afro-amerykańskiego chłopca Emmeta Tilla i proces jego białych oprawców, których nigdy nie spotkała kara. Determinacja matki chłopca, która nalegała na otwarcie trumny w trakcie pogrzebu, a potem jeździła po kraju opowiadając o tym co spotkało jej syna, zapewniła zainteresowanie problemami czarnej mniejszości wśród wielu białych Amerykanów (Swindall, 2011: 167).

Polityczne zaangażowanie Robesona, przejawiające się sympatyzowaniem z ideologią komunistyczną, zaowocowało jego występami w Związku Radzieckim, ze słynnym wystawieniem *Otella* w 1943 roku. Potter podaje, że program teatralny tej produkcji opierał się na wskazaniu analogii między sytuacją Wenecji broniącej

chrześcijaństwa, a bieżącą wojenną rzeczywistością, która powinna opierać się na zjednoczeniu w walce, ponad wszelkimi podziałami, również tymi wyznaczanymi przez rasę (Potter, 2002: 123). Robeson wystawił więc dla komunistów swojego *Otella*, który pasował do ideologii jedności i równości wszystkich obywateli. Jak zauważa Vaughan, znaczenie tego wystąpienia Robesona jest ogromne, ponieważ abstrahując od politycznego kontekstu, rozpoczęło myślenie o *Otelli*, jako sztuce o „tożsamości rasowej” (1994: 8-9).

Pomimo oficjalnego zniesienia segregacji rasowej w 1964 roku, kreacje *Otella* przedstawione w późniejszych latach nie były pozbawione kontrowersji na tle rasowym. W 1970 roku na festiwalu teatralnym w Stratford kreacja *Otella*, w wykonaniu czarnego aktora Mosesa Gunna, spotkała się z krytyką Clive’a Barnesa. Wyszedł on z założenia, że obsadzanie Murzynów w tej roli jest zbyt oczywiste, ponieważ najlepiej gdyby odgrywał ją jednak ucharakteryzowany biały aktor (Kolin, 2002: 40). Neill podaje (2006:16), że kiedy w 1979 roku czarnoskóry aktor Paul Winfield, odgrywał *Otella* w południowych stanach Ameryki, moment w którym pocałował Desdemonę, wywołał dobrze słyszalne, wstrzymanie oddechu na widowni. Po przedstawieniu zaś wysyłano do aktora listy z wyrazami nienawiści<sup>36</sup>.

Współczesne problemy związane z wielokulturowością społeczeństw oraz zderzeniem cywilizacji Wschodu i Zachodu, dostarczają kolejnych kontekstów interpretacyjnych, jakie wyłaniają się w recepcji dramatu. U podstaw takiego podejścia, na przykład w dyskursie gender i postkolonializmu dla których historia *Otella* jest polem do dyskusji nad stosunkami kontroli i uległości występujących na wielu płaszczyznach, leży podstawowe przesłanie utworu – problemy rodzące się z konfrontacji dwóch ras.

---

<sup>36</sup> Na drugim biegunie historii wystawień *Otella* plasuje się interesująca dekonstrukcja tradycyjnego wizerunku Maura, również z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, uderzająca w stereotypy rasowe. Mowa o przedstawieniu niemieckiego reżysera Petera Zadeka z 1976 roku w Hamburgu. Aktor grający *Otella* - Ulrich Wildgruber - pojawił się jako Murzyn minstrel, w kostiumie King Konga. Trzymał mandolinę, ucharakteryzowaną na czarno twarz dodatkowo zasłaniając maską. Wizerunek ten służyć miał jako pastisz pokutujących jeszcze w umysłach białego człowieka stereotypowych wyobrażeń o czarnoskórych (Kolin 2002: 36). Przykład ten wykracza poza angloamerykańską recepcję dramatu, jednak mówi wiele o potencjale sztuki i odmiennych uwarunkowaniach, jakie wpływały na jej odbiór. Niemiecka adaptacja *Otella* miała miejsce w tym samym czasie, kiedy sceniczny pocałunek czarnoskórego Paula Winfielda prowokował widzów południowych stanów Ameryki do „wstrzymania oddechu”.

Kujawińska Courtney przytacza flagowy wręcz przykład obrazujący przejście do nowego porządku interpretacyjnego: wystawienie *Otella* w The Washington Shakespeare Theatre w Waszyngton D.C., z 1997 roku, nazywane „negatywem Otella”, ze względu na odwrócenie sytuacji zależności. Główny bohater to jedyny biały doświadczający dyskryminacji w społeczeństwie zdominowanym przez Afro-Amerykanów, opętanych obsesją prymatu rasy czarnej. Zamysłem twórców była negacja amerykańskiej polityki poprawności politycznej nie służącej uzyskaniu *status quo* w społeczeństwie, a odwracającej czasem sytuację prześladowania jednej z ras w brak poszanowania praw tej drugiej, występującej dotąd w roli opresora (Kujawińska Courtney, 2009: 191). Wystawienie to było okazją dla Patricka Stewarta, odtwórcy Otella, na zagranie roli, o której marzył od lat, a która wydawała mu się już niedostępna dla białoskórego aktora (Potter, 2002: 179). Potter określa, że również sam wybór Waszyngton D.C. na miejsce inscenizacji nie był przypadkowy, ponieważ populacja stałych mieszkańców miasta jest w większości czarna, jednak miasto przyciąga dużą społeczność pracowników rządowej administracji, polityków, przywódców militarnych spoza dystryktu. Co więcej niedawne medialnie nagłośnione oskarżenie afro-amerykańskiego sportowca O.J. Simpsona, o morderstwo białej żony, miało sprawić, że reżyserka zobaczyła potencjał w produkcji pokazującej coś innego, niż zabójstwo białej kobiety z rąk czarnego mężczyzny (Potter, 2002: 175).

Na potwierdzenie politycznego potencjału *Otella*, Kolin (2002: 33) przytacza również adaptację sztuki w reżyserii Janet Suzman z 1981 roku, wystawioną w Johannesburgu. Reżyserka nawiązywała do apartheidu, obsadzając w głównej roli południowoafrykańskiego aktora, Johna Kani. Jak zauważa Kujawińska Courtney (2009: 190), sam aktor doświadczał prześladowań i mówił po angielsku z obcym akcentem. Prezentacja *Otella* w kraju, w którym prześladowania czarnoskórej części społeczeństwa były usankcjonowane, sprawiała, że aktor swą kreacją nie tyle naśladował rzeczywistość, co był jej żywym wcieleniem.

Te znamienite przypadki pokazują również, że problemy nierównych relacji, cokolwiek leżałoby u ich podstaw, nierzadko są nie do rozstrzygnięcia, co wróży *Otellowi* jeszcze długą popularność. W słowach Neilla, redaktora oxfordzkiego wydania sztuki:

[k]rytycy, podobnie jak reżyserzy w kulturowych, religijnych i etnicznych animozjach jej [sztuki] śródziemnomorskiej scenerii zaczęli śledzić genealogię konfliktów rasowych, które dzielą ich własne społeczeństwa (Neill, 2006: 6).

Dlatego też współcześnie (tak jak *Hamlet* w dwudziestym wieku i *Kupiec wenecki* po II wojnie światowej) *Otello* zdaje się wyrastać na tragedię, której interpretacje są najtrafniejszym komentarzem problemów tożsamościowych współczesnych społeczeństw.

Szeroka dyskusja nad *Otellem* nie ogranicza się do interpretacji lub adaptacji bliskich oryginałowi. Jego problematyka ewoluowała, m.in. powstawały sztuki luźno oparte na kanwie dramatu Szekspira, będące postkolonialną odpowiedzią na osadzoną w jej fabule problematykę rasy. Jedną z nich była sztuka autorstwa Murraya Carlina z 1969 roku pt. *Nie teraz słodka Desdemona* („Postcolonial Response to Othello and Apartheid”). Koncentrowała się ona wokół znaczenia związku czarnoskórego mężczyzny i białej kobiety dla spraw dyskryminacji rasowej w RPA. Otello będąc prezydentem, w którym apartheid jest wykładnią dla życia politycznego i społecznego, usankcjonowaną prawem, w trakcie stosunku ze swoją białą żoną zamienia się w czarnoskórego mężczyznę. Desdemona jako przykładna obywatelka państwa, w którym apartheid był doktryną porządkującą polityczne i społeczne stosunki, musi zawiadomić policję o seksualnym, międzyrasowym, a tym samym nielegalnym i naruszającym prawo stosunku. Przyjęta przez prawników linia oskarżenia pary, skupiała się na udowodnieniu, że moment przemiany zaszedł w trakcie seksualnego aktu. Powyższy przykład jest dowodem na silny potencjał kulturowy sztuki, której przez lata odmawiano uznania za historię o tożsamości rasowej, by dopiero w dwudziestym wieku mogła stać się okazją do dyskusji nad kondycją tolerancji we współczesnym społeczeństwie.

Zgromadzone powyżej przykłady interpretacji i adaptacji *Otella* na przestrzeni wieków, pozwalają stwierdzić, że współczesna angloamerykańska recepcja sztuki związana jest przede wszystkim z szeroko rozumianą problematyką wyobcowania i odrzucenia. Według Pottera, amerykańska i angielska widownia dobrze wyczuwa element napięcia związany z rasą w *Otellu*, przede wszystkim ze względu na historię niewolnictwa w USA oraz czynny udział brytyjskiego imperium w handlu

niewolnikami (Potter, 2002: 174)<sup>37</sup>. Takie interpretacje teatralne dramatu łączy się często z nowymi strategiami inscenizacyjnymi, czyli obsadzaniem ról w Szekspirowskich dramatach, w tym w *Otellu*, bez względu na przynależność etniczną aktora i postaci, w którą ma się wcielić (ang. słowo „colorblind” casting), a także świadomym powrotem do charakteryzacji „blackface”. Bogato opisywana i komentowana przez kilka wieków angloamerykańskiej, krytycznoliterackiej recepcji sztuka, współcześnie wciąż podlega nowym wydaniom, opatrzonym obszernymi badaniami historycznoliterackimi, m.in. *The New Cambridge Shakespeare* (1984) oraz *The Arden Shakespeare* (1997). Jednak charakterystycznym nurtem w krytyce ostatnich dziesięcioleci wydaje się być pojawienie wielu anglojęzycznych prac, popartych archiwalnymi badaniami, śledzących obecność czarnoskórych w elżbietańskim społeczeństwie. Po okresie odbioru sztuki przez wielkich krytyków w tonie Rymera, Theobalda, Coleridge’a, Bradleya, jak wiadomo zawsze formułujących swoje opinie w tonie epoki, z której się wywodzili, w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku przyszedł czas na, w pewnym sensie, powtórna analizę dramatu, pozwalającą interpretować jego elementy w świetle nowych szkół krytycznych; postkolonializmu, gender, feminizmu i nowego historycyzmu.

Kulturowe ślady obecności sztuki, jej adaptacji i zapożyczeń, wykraczają daleko poza teatr i krytykę literacką, obejmując kulturę popularną, chociażby amerykański przemysł filmowy mający ogólnoświatowy, globalny zasięg. Słynne hollywoodzkie ekranizacje dramatu, jak *Otello* w reżyserii Orsona Wellesa z 1952 roku, z reżyserem w charakteryzacji „blackface” w roli głównej oraz *Otello* w reżyserii Oliviera Parkera z 1995 roku<sup>38</sup>, z czarnoskórym Laurencem Fishburnem i białoskórym Kennethem Branagh w głównych rolach męskich, wciąż oddziałują na wyobraźnię tysięcy widzów, przyczyniając się do potocznego odczytywania historii *Otella*, jako tragedii zazdrosnego męża<sup>39</sup>. Wydaje się, że polska recepcja dramatu

---

<sup>37</sup> Co interesujące, Potter podkreśla, że w Japonii *Otello* odbierany był przede wszystkim jako historia miłosna, a do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, zrozumienie opowieści o Maurze w służbie Wenecji było dla japońskiego społeczeństwa niełatwe, ze względu na brak doświadczeń z uprzedzeniami rasowymi (Potter, 2002: 175). Ale już w *Kabuki Otello*, napisanym przez Karen Sunde i wyreżyserowanym przez japońską reżyserkę w USA, Shozo Sato, *Otello* był Ajnem, endogenicznym mieszkańcem Hokkaido, odróżniającym się etnicznie od innych Japończyków (Potter, 2002: 175).

<sup>38</sup> Polska kinowa premiera filmu miała miejsce 15 marca 1996 roku.

<sup>39</sup> Niemale znaczenie dla potocznego odczytywania historii *Otella* jako opowieści o furii zazdrosnego kochanka, odegrała także obejmująca swoim zasięgiem największe światowe sceny,

jedynie częściowo odzwierciedla fascynację dramatem *Otello*, będącego częstym tematem naukowych badań, a także integralną częścią kultury angloamerykańskiej. W zaprezentowanym w tym rozdziale opisie genezy i problematyki sztuki w odniesieniu do zawartych w niej kwestii rasy i odmienności, a także krótkim przeglądzie angloamerykańskiej recepcji, bardziej widoczne są różnice w „polskim” *Otello*. Recepcja tej sztuki w Polsce nierzadko przebiegała w atmosferze podobnych dyskursów ideologicznych i moralnych, lecz specyficzne okoliczności, takie jak bariera językowa decydująca o niebezpośrednim przekazie oryginału, okoliczności historyczne oraz fakt funkcjonowania sztuki w homogenicznym etnicznie i narodowościowo społeczeństwie polskim, wpłynęły na odmienną od angloamerykańskiej, historię interpretacji.

---

włoska adaptacja autorstwa Giuseppe Verdiego (1887), wierna założeniom operowej konwencji, z przemawiającymi do wyobraźni widzów, bardzo plastycznymi wcieleniami „Otellów” duszących „Desdemony”.



## **ROZDZIAŁ II**

### **DRAMAT *OTELLO* W POLSKICH PRZEKŁADACH**

## 2.1 Przegląd polskich przekładów dramatu *Otello* - od anonimowych autorów do translacji Stanisława Barańczaka

To nie prace translatorskie nad Szekspirowskim *Otellem* były początkiem jego obecności w polskiej kulturze w dziewiętnastym wieku. Pierwszymi tłumaczeniami objęto francuską adaptację tej sztuki, zreinterpretowaną przez Jeana-François Ducisa w 1792 roku. Wspomnianą adaptację tłumaczono m.in. na potrzeby inscenizacji teatralnych wystawianych przez polskie teatry. Do tłumaczy tejże wersji dramatu należy zaliczyć: Ludwika Osińskiego (1801), oraz Antoniego Chomińskiego (1829), którego przekład ukazał się drukiem<sup>1</sup>. Oprócz nich istnieją też bezimiennie rękopisy tłumaczeń *Otella* według Ducisa<sup>2</sup>.

Kolejnym tłumaczeniem przeróbki *Otella*, była praca Stanisława Regulskiego, datowana na około 1812 rok. Jako jedyna powstała na bazie niemieckiej przeróbki dramatu według Friedricha Schillera (Hahn, 1958: 27). Jednak w teatrze pierwszej połowy dziewiętnastego wieku popularność tłumaczenia Osińskiego z francuskiej przeróbki *Otella* była niekwestionowana, w świetle mocnej pozycji wspomnianego autora przekładu, w ówczesnym środowisku teatralnym, tłumaczenie niemieckiej wersji dramatu dokonane przez Regulskiego nie miało możliwości przedrzeć się na scenę.

Celem niniejszego rozdziału jest zaprezentowanie polskiej recepcji translatorskiej dramatu przez 1) nakreślenie zarysu historii tłumaczeń oraz 2) wskazanie teoretycznych i metodologicznych założeń, jakimi będę kierować się przy 3) porównaniu różnic w translatorskich wyborach dokonywanych przez najważniejszych tłumaczy, na tle politycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań, w których funkcjonowali jego czytelnicy.

---

<sup>1</sup> Omówienie tych wersji tłumaczeń znajduje uzasadnienie w związku z opisem teatralnej recepcji *Otella*, którego dokonuję w rozdziale trzecim.

<sup>2</sup> Wiktor Hahn wspomina o dwóch bezimiennych rękopisach tłumaczeń przeróbki dramatu według Ducisa (1958: 27). Jedno z nich datowane jest na koniec siedemnastego wieku, zaś drugie - *Otello. Tragedia w 5 aktach. Przeróbka Szekspira* pochodzi z 1836 roku. Istnieje też fragment dramatu (akt 5 scena 2), przetłumaczony przez Franciszka Wężyka w rozprawie *O poezji romantycznej*, napisanej w 1811 roku (Hahn, 1958: 27).

### 2.1.1 Wokół pierwszych translatorskich prac nad dramatem *Otello*

Władysław Tarnawski w opracowaniu o pierwszych przekładach Szekspirowskich dramatów pisał że w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku

[s]połeczeństwo zdawało już sobie sprawę z potrzeby przekładu wszystkich dramatów Szekspira. Myśl takiej pracy podnoszono przede wszystkich w kraju – w pismach peryodycznych i innych wydawnictwach zbiorowych (1914: 42).

W 1866 roku Stanisław Koźmian we wstępie do *Dzieł Dramatycznych Szekspira*, z tłumaczeniami jego autorstwa, drukowanymi nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego (*Otello* nie było w tym wydaniu), wspominał, że istniejące do 1837 roku „[p]rzeklady polskie z Szekspira albo chromały tem, że były za pośrednictwem francuzkich lub niemieckich tłumaczeń dokonane” albo zbyt mocno odbiegały od oryginału (1866: iii-iv). Dlatego też Koźmian do spółki z przybyłym w 1837 roku do Londynu Leonem Ulrichem, powzięli zamiar przetłumaczenia dzieł Szekspira zachowując jak największą wierność w stosunku do tekstu oryginału, co oznaczało również wierność względem wersyfikacji.

Koźmian tak określił przyświecającą mu razem z Leonem Ulrichem ideę przekładu twórczości Szekspira:

[p]rzewidując, że nasz pobyt w Anglii może długo potrwać, gorliwie zajęci poznawaniem obyczajów, historii, języka i literatury tego kraju, przemyśliwaliśmy często, jakaby nam wypadało podjąć pracę, w którejby wiadomości przez nas zbierane dały się najkorzystniej zużytecznieć na korzyść piśmiennictwa ojczystego (1866: iii).

Jak wynika z powyższych słów, kształt pierwszych prac nie zadowalał światłych polskich umysłów, zatroskanych o autentyczność Szekspirowskiej twórczości. Powyższe stanowisko charakteryzuje przejawiana w okresie romantyzmu wrażliwość na potrzebę rzetelnej translatorskiej pracy nad Szekspirem w Polsce. Takie podejście zaowocowało pojawieniem się w pierwszej kolejności przekładów

fragmentów *Otella*, opartych na oryginalnym tekście, a dopiero potem tłumaczeń jego całości.

## **2.1.2 Dramat *Otello* w tłumaczeniach bezpośrednio z języka oryginału**

### **2.1.2.1 Prace translatorskie nad dramatem w dziewiętnastym wieku**

Okres tłumaczeń *Otella* bezpośrednio z języka oryginału otworzyło tłumaczenie autorstwa księdza Ignacego Hołowińskiego (występującego pod pseudonimem Kefaliński), które powstało najprawdopodobniej około 1834 roku (Cetera, 2009: 20-22). Tłumaczenie to nie weszło w skład pierwszego wydania polskich przekładów Szekspira: *Dzieła Wilhelma Shakspeare*, autorstwa Hołowińskiego, drukowanych w Wilnie nakładem Gluckberga w latach 1839–1841. Rękopis tego tłumaczenia jest przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Przekłady księdza Hołowińskiego spotkały się z krytyką i nie doczekały się wznowienia, a „[z] czasem wypadły poza główny nurt polskiej recepcji Szekspira”. Niemniej jednak nie można odebrać im „[z]naczenia dla zainicjowania pogłębionej refleksji nad dramaturgią Szekspira”, jak twierdzi Anna Cetera (2009: 21-22). Podobną opinię wygłosił Tarnawski (1914: 42 – 43) pisząc, że

[n]ie należy zapominać o samem znaczeniu faktu, że ktoś w czwartym dziesięcioleciu 19. w., więc w czasie, gdy jeszcze nie wszystkie zabobony klasyczne złożone były do grobu, powziął zamiar przetłumaczenia wszystkich dzieł Szekspira.

Początki polskich przekładów Szekspira, w tym również *Otella*, ściśle wiążą się ze specyficzną sytuacją polityczną i społeczno-kulturową dziewiętnastowiecznej Polski. Ograniczenie wymiany informacji przez linie zaborów oraz istnienie różnych ośrodków myśli politycznej sprzyjały istnieniu odizolowanych grup, często równolegle inicjujących prace nad tą samą sztuką. Cetera upatruje głównie w tych okolicznościach (obok sporów klasyków i romantyków o stylistycznej naturze) głównego powodu dla dość późnego pojawienia się w Polsce kompletnego wydania tłumaczeń Szekspira (2009: 15).

Były jednak jednostkowe próby translatorskie. I tak, pod koniec lat trzydziestych dziewiętnastego wieku Leon Ulrich przełożył kilka fragmentów *Otella*, publikując je w wydawanym w Poznaniu *Tygodniku Literackim*. Był to m. in. fragment ze sceny konfrontacji Otella i Brabancja przed senatem (akt 1 scena 2), drukowany w numerze 22. *Tygodnika Literackiego* z 1840 roku (Ulrich, 1840: 169-170) oraz dialogi Otella i Jagona (akt 3 scena 5), drukowane w numerze 9. *Tygodnika Literackiego* z 1842 roku (Ulrich, 1842: 41-42; 65-67). Do mniejszych rozmiarowo tłumaczeń *Otella* zaliczyć należy również przełożenie przez Józefa Korzeniowskiego w 1845 roku fragmentu (akt 3 scena 5), wchodzącego w skład utworu *Zaręczyny aktorki. Komedia w 2 aktach*, wydane w XI tomie *Dzieł* tego autora z 1873 roku (Hahn, 1958: 27).

Historia pokazuje, że z punktu widzenia recepcji *Otella*, najważniejsze okazało się pierwsze całościowe tłumaczenie dramatu, wydane drukiem, w 1859 roku przez Józefa Paszkowskiego. Koźmian we wstępie do zbioru swoich tłumaczeń, wspominał, że po powrocie na ziemię polskie w 1849 roku dobiegła go wiadomość, „[ż]e w królestwie dwóch nowych tłumaczów, p. Józef Paszkowski i p. Komierowski, zapowiadają każdy z osobna całkowite przepolszczenie Szekspira” (1866: V). Istotnie Paszkowski opublikował swój przekład dramatu w literacko-naukowym periodyku *Biblioteka Warszawska*, ale już w numerze 1. z 1859 roku (Paszkowski, 1859: 74-127; 262-355). To tłumaczenie *Otella* weszło w skład *Dzieł Dramatycznych Williama Shakespeare (Szekspira)*, zredagowanych przez Ignacego Józefa Kraszewskiego w 1875 roku<sup>3</sup>.

Andrzej Żurowski pisze, że tłumaczenie Paszkowskiego pojawiło się w czasie „[k]rystalizacji przyszłego kanonu artykulacyjnego polskich Szekspirów” (2001: 81). Przekład był najczęściej wykorzystywanym w wystawieniach *Otella*, aż do połowy dwudziestego wieku. Tomasz Kubikowski opisał jego sceniczne dzieje (1991: 18-72), zaświadczać o ogromnym wpływie, jaki estetyka tego tłumaczenia wywarła

---

<sup>3</sup> Henryk Zbierski (1994: 209-210) nazywa tłumaczenia zawarte w tym wydaniu „standardowymi” dla wielu kolejnych pokoleń. Według Zbigniewa Majchrowskiego (1993: 22-23) przekłady zebrane przez Kraszewskiego zamknęły okres polskiej fascynacji Szekspirem w romantyzmie, który przyniósł także pierwsze całościowe i wartościowe artystycznie tłumaczenie *Otella*. Również w 1964 roku, z okazji czterechsetnej rocznicy urodzin Szekspira, starając się zachować piękno pierwszych doniosłych translatorskich prób, wydano wznowienie przekładów wybranych przez Kraszewskiego. *Otella* opatrzone przypisami redaktorów: Stanisława Helsztyńskiego, Róży Jabłkowskiej i Anny Staniewskiej (1964: 947-960).

na kolejne pokolenia odbiorców Szekspira. Według danych pochodzących z bazy realizacji teatralnych zamieszczonych na portalu [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)<sup>4</sup>, na dziewięć premierowych wystawień *Otella* w latach 1902-1960, aż osiem oparto na przekładzie Paszkowskiego. Celnym komentarzem na temat popularności i uznania dla pracy Paszkowskiego są słowa Żurowskiego, który ocenił, że tłumacz wyrósł ponad obyczajowość swojej epoki „[t]ak dalece, że swoje wersje dramatów szekspirowskich uczynić potrafił żywymi i pociągającymi dla wielu następnych pokoleń” (2001: 82)<sup>5</sup>.

Wydaje się, że Kraszewski także dokonał trafnego wyboru, a dodatkowo paradoksalnie w wyborze tłumaczenia *Otella* autorstwa Paszkowskiego, pomogła mu nieznajomość ówczesnego stanu rzeczy. Redaktor nie zamieścił w wydaniu dzieł Szekspira z 1875 roku przekładu *Otella* według Leona Ulricha, ponieważ w czasie prac redakcyjnych przygotowujących kilkutomowe wydanie, nie wiedział jeszcze o przekładach tego tłumacza. Wybrał z prac translatorskich Ulricha tylko te, które obok przekładów Paszkowskiego i Koźmiana, dopełniły kanonu twórczości Szekspira (Gibińska, Kapera i Fabiszak, 2003: 50). Pełny przekład *Otella* według Ulricha ukazał się w wydaniu dzieł Szekspira, które wydrukowało wydawnictwo Gebethner i Wolff w latach 1894-1895 (Stanisz, 2011: 23).

W 1887 roku ukazało się jeszcze jedno tłumaczenie fragmentu *Otella*, w trzecim tomie *Dzieł Dramatycznych Szekspira w skróceniu opowiedzianych z przytoczeniem cenniejszych ustępów: przez Stanisława Koźmiana* (Hahn, 1958: 7). Innym, mniej znanym, dziewiętnastowiecznym przekładem dramatu jest wydanie *Otella* z 1880 roku w tłumaczeniu Szczęsnego Kluczyckiego: *Otello. Tragedia! w pięciu aktach*, wydane przez Księgarnię Polską we Lwowie, wznawiane w 1889 roku.

---

<sup>4</sup> Bazę realizacji prowadzi Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

<sup>5</sup> O uniwersalnej wartości pracy Paszkowskiego świadczy wystawienie na jego bazie, przedstawienia *Skrawki, czyli zazdrośnik w monologach*, w 2008 roku w Białymstoku przez Kompanię Doomsday, niezależną grupę artystów wywodzącą się z białostockiego środowiska lałkarskiego.

### 2.1.2.2 Prace translatorskie nad dramatem w dwudziestym wieku

Wiek dwudziesty w recepcji translatorskiej *Otella* otwiera przekład Jana Kasprowicza w postaci rękopisu z 1924 roku, opublikowanego w numerze 8. *Łódź Teatr* z 1947/48. Następnym tłumaczem, który zawarł co prawda tylko wyjątek z przekładu *Otella* w książce *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych* (1931: 200-208), jest Władysław Tarnawski. Fragmenty towarzyszyły próbie krytycznej analizy tekstu. Dotyczyły one przede wszystkim wypowiedzi Jagona, ukazujących jego podstępny mechanizm judzenia. Hahn wspomina o rękopisie autorstwa Tarnawskiego z 1945 roku, z tłumaczeniem wszystkich utworów Szekspira (1958: 9). Tarnawski zatem rozpoczął prace translatorskiej nad *Otellem* od przetłumaczenia fragmentów aż po całą sztukę. Kilka lat później Czesław Miłosz przygotował tłumaczenie tylko pierwszego aktu tragedii, które opublikowano w 1950 roku w numerze 7. miesięcznika *Twórczość* (Hahn, 1958: 28).

W drugiej połowie dwudziestego wieku zaczęło powstawać coraz więcej kompletnych tłumaczeń dramatu. W 1951 roku ukazał się pierwszy przekład *Otella* przygotowany przez kobietę, a mianowicie przez Zofię Siwicką. Wydano go nakładem Wydawnictwa Książka i Wiedza (w skład tego wydania tłumaczeń autorki weszły jeszcze przekłady *Makbeta* i *Króla Lira*). Kolejne ważne dla polskiej recepcji *Otella* tłumaczenie wyszło spod pióra kobiety, a mianowicie Krystyny Berwińskiej i zostało wydane w 1956 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Jak określa sama Berwińska (1993: 29), jej fascynacja Szekspirem zaczęła się od lektury dramatu pod redakcją Kraszewskiego. Praca Berwińskiej, podobnie jak w przypadku Paszkowskiego, okazała się ważną dla teatralnej recepcji dramatu. Na dwadzieścia pięć premierowych wystawień *Otella*, które miały miejsce po 1956 roku (w latach 1958-2015), dziesięć zrealizowano, sięgając po jej translatorskie osiągnięcie.

W 1972 roku Bohdan Drozdowski dokonał przekładu dla potrzeb inscenizacji *Othello-Maur Wenecki* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie (premiera 18 października). Autor tak opisywał własny zamysł translatorski, w programie teatralnym poświęconym tej premierze ([1972] 1972: 6-7):

[m]oja wersja jest miejscami najwierniejszym przekładem, zwłaszcza w krótkich dialogach, natomiast w partiach dłuższych, monologach i tyradach – to parafraza, to znaczy mój tekst został napisany na kanwie tekstu szekspirowskiego bez trzymywania się wiersza po wierszu, ale raczej treści i ducha oryginału, bez wypaczania jego intencji i litery, za to z zyskiem, jaki daje poecie swoboda w operowaniu własnym słowem. Dlatego właśnie monologi i tyrady bywają u mnie krótsze.

Drozdowski chciał, „[ż]eby dialogi były żywe, dowcipne, cięte, jak w oryginale, ale żeby nie było tego nieznośnego koturnu, na jaki wsadzali *Othella* poprzedni tłumacze” ([1972] 1972: 6). „Koturn” na którym według Drozdowskiego spoczywał dotąd *Otello*, polegał na podniosłym stylu wypowiedzi postaci dramatu, z którego tłumacz świadomie zrezygnował, wprowadzając język Otella do współczesności, z lapidarnymi, żołnierskimi wypowiedziami męskich bohaterów, zbliżając ton ich wypowiedzi do rubaszości oryginału.

W 1984 roku przed inscenizacją dramatu *Otello* dla Teatru Telewizji, tłumaczenia tekstu dokonał Jerzy S. Sito, którego praca została wydana drukiem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1985 roku. W komentarzu do swojego tłumaczenia Sito przedstawił problemy z którymi musiał zmierzyć się pracując nad przekładem, m.in. dylemat wyboru właściwej wersji oryginalnej tekstu. Wyjaśnił, że pracował na wersji *Otella* z Pierwszego Folio (1623), z niewielkimi korektami zaproponowanymi przez edytorów serii *The Cambridge Shakespeare*. Przyznał też, że ze względu na rytm i dynamikę sceny, w niektórych miejscach postanowił prozę oddać wierszem (Sito, 1985: 6-7).

Druga połowa dwudziestego wieku przyniosła jednak przede wszystkim prace dwóch tłumaczy, których osiągnięcia translatorskie zastąpiły tradycyjny kanon prac Paszkowskiego. Mianowicie chodzi o przekłady Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka. Słomczyński jako pierwszy tłumacz w drugiej połowie dwudziestego wieku przełożył całość dzieł Szekspira. Jak określa Marta Gibińska (2012: 16), tłumacz

[w]zniesając kontrowersje swoimi rozwiązaniami i wyborami translatorskimi, doprowadził do niesłychanie ożywionej i szeroko prowadzonej w mediach dyskusji o istocie, wartości i roli przekładu dla polskiego Szekspira.



Tłumaczenie Słomczyńskiego pod tytułem *Tragedia Othella, Maura Weneckiego* ukazało się w 1982 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego.

Stanisław Barańczak, do chwili powstania tej dysertacji ostatni tłumacz dramatu, był zdania, że „[z] przekładami jest źle, ponieważ tłumaczy i tłumaczeń jest za dużo!”, samo zaś wkraczanie w to grono przyrównywał do „ignorancji” (2004: 191). Jego przekład *Otello, Maur Wenecki*, ukazał się w 1993 roku, zyskując uznanie wielu twórców teatralnych. Na jego podstawie oparto adaptacje sceniczne do sześciu spośród ośmiu wystawień dramatu, których premiery odbyły się po roku pierwszego wydania tłumaczenia<sup>6</sup>. Czyni to z *Otella* dramat, którego przekłady w sposób szczególny związane były ze sceną, poczynając od klasycystycznych twórców, po ostatniego tłumacza tragedii.

## **2.2 Przekład a interpretacja - kilka założeń teoretycznych i metodologicznych**

W ocenie Żurowskiego (2001: 13), „[n]ie ma problemu aktualności Szekspira, istnieje tylko problem jego aktualizacji”. Odnoszę ten cytat do przedstawionej w bieżącym rozdziale translatorskiej recepcji *Otella*, ponieważ opowieść osnuta wokół odmienności głównego bohatera jest niczym papierek lakmusowy zmian w polskiej kulturze i polskiej wrażliwości na odmiennność wszelkiego rodzaju. W tym rozumieniu kolejne przekłady spełniały funkcję aktualizującą sposób interpretowania *Otella*, wpływając na jego krytycznoliteracką i teatralną recepcję.

Według Anny Legeżyńskiej (1999: 11-12) tłumacz w swoich wyborach translatorskich kumuluje kilka ról: po pierwsze jest czytelnikiem dzieła literackiego, po drugie staje się znawcą (legitymującym się niemałą wiedzą na temat oryginału i okoliczności literacko-historycznych jego powstania) oraz po trzecie jest krytykiem literackim, interpretującym znaczenia ukryte w tekście przez autora oryginału. Ten moment w pracy tłumacza, Legeżyńska określa „[f]azą translacji decydującą o całej poetyce tłumaczenia i nie bez kozery bywa przekład nazywany ‘sztuką interpretacji’” (1999: 13).

---

<sup>6</sup> Mowa o latach 1996-2015 (na podstawie bazy realizacji [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)).

Współcześnie, przyzwolenie na różne strategie przekładu jest duże (Cetera, 2009: 11), o czym zaświadcza chociażby styl tłumaczenia *Otella* przez Bohdana Drozdowskiego i Jerzego S. Sity. Tłumacz decydując się na wybór słowa, wyrażenia, konstrukcji składniowej, czy zmiany w systemie wersyfikacyjnym, przedstawia własną interpretację tekstu, sceny, postaci czy całego świata przedstawionego. Jak piszą Marta Gibińska i Elżbieta Tabakowska

[p]ozorne drobiazgi – wybór zaimka osobowego, decyzja o tym, który wyraz będzie podmiotem zdania, pominięcie lub dodanie słówka, którego obecność w tekście na pierwszy rzut oka nie ma większego znaczenia, użycie wyrazu, który z pozoru niczym nie różni się od swojego synonimu – składają się na całość przekazywanych słowem znaczeń i obrazów (1993: 72).

Sposób, w jaki tłumacz traktuje słowa, które są problematyczne, np. ze względu na wulgarność i nieprzyzwoitość lub ich społeczne pejoratywne nacechowanie; czy decyduje się je pominąć, czy zminimalizować lub uwypuklić, może wpłynąć na zmiany semantyczne danego fragmentu, a co za tym, idzie na wydźwięk całego tłumaczenia. W kontekście dramatu *Otello* takimi problematycznymi określeniami są słowa dotyczące koloru skóry i pochodzenia głównego bohatera, pozwalające śledzić właściwe dla okresu, z którego pochodzi tłumaczenie, podejście do Obcego/Innego w kulturze posługującej się językiem przekładu. Innymi problematycznymi fragmentami dla tłumacza jest sposób zwracania się Otella w gniewie do Desdemony, ukazujący zmiany językowe nieprzyzwoitych i obscenicznych słów, zachodzące na przestrzeni prawie 140 lat, czyli czasu, który upłynął od pierwszego druku tłumaczenia Józefa Paszkowskiego w 1859 roku, do pierwszego wydania tłumaczenia Stanisława Barańczaka w 1993 roku.

O tym, jak istotne są zmiany w warstwie słownej dramatu pisze Danuta Kuźnicka: „[s]łowo w dramacie [...] jest czynnikiem akcji [...] współtworzy obraz świata przedstawianego, jest elementem charakterystyki postaci”, a „[d]ecyzje tłumacza dotyczące kształtu językowego dzieła mają charakter lawinowy, wnoszą walor znaczeniowy w każdej z wymienionych sfer” (1982: 114). Powyższe stwierdzenie może prowadzić do wniosku, że tłumacz własne wybory interpretacyjne utrwala właśnie w wyborach translacyjnych. Anna Bednarczyk

uważa, że trudno jest odczytywać asocjacje autora oryginału, podobnie jak trudno jest „[p]rzewidzieć asocjacje, które narzucą się danemu tłumaczowi” (1999: 43). Jednak odbiorca porównując tekst oryginału z tekstem tłumaczenia, może próbować dostrzec różnice w elementach asocjacyjnych i na tej podstawie odczytywać dokonaną przez tłumacza interpretację utworu. Zagnieżdżone w warstwie słownej skojarzenia tłumacza mogą (i zapewne będą) się różnić od refleksji wywołanych przez lekturę tekstu oryginału.

Skoro sztuka przekładu jest sztuką interpretacji dzieła, to sposoby odczytania tekstu oryginalnego, dokonywane przez poszczególnych tłumaczy są częścią ogólnonarodowej recepcji danego utworu. Z punktu widzenia historii recepcji istotne jest również wyodrębnienie różnic występujących pomiędzy poszczególnymi tłumaczeniami oraz konsekwencji płynących dla czytelników z tych translatorskich wyborów. Specyfika funkcjonowania utworu przekładanego z języka oryginału na język docelowy polega na tym, że każde takie dzieło literackie istnieje w świadomości przeciętnego odbiorcy przede wszystkim pod nazwiskiem autora oryginału, przez co wydawać się może, że tekst przekładu jest tekstem oryginalnym. Stąd (przeciętny) polski odbiorca *Otella*, za autora poszczególnych wyrażen i dialogów może uważać przede wszystkim Szekspira, czytając wersję polską tekstu z elementami asocjacyjnymi umieszczonymi przez tłumacza. Dlatego też tak duże jest znaczenie dokonywanych przez niego wyborów translatorskich.

Specyfiką opisanych w pierwszym rozdziale niniejszego opracowania, sposobów odczytywania dramatu *Otello* na gruncie angloamerykańskiej krytyki literackiej i teatralnej było to, że powstawały w tej samej przestrzeni kulturowej i językowej, w której powstała oryginalna wersja tekstu. W przypadku interpretowania dramatu w kulturze odmiennej od tej, w jakiej tworzył autor oryginału, wszystkie powstałe w procesie jej odczytywania przez krytykę literacką i teatralną konteksty interpretacyjne (od charakterystyki bohaterów, opisu świata przedstawionego, po całościowe przesłanie), tworzone są już na podstawie uprzedniej interpretacji dokonanej przez tłumacza. Jest to kolejny czynnik świadczący o istotnej roli przekładu dla recepcji utworu w kulturze kraju, dla której został przetłumaczony.

Edward Balcerzan, który zajmował się poetyką przekładu artystycznego, podaje że utwór powstały w rodzimym języku jest rodzajem wypowiedzi „jednorazowej”, czy też „jednokrotnej”, natomiast „[p]rzekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność” (1968: 23).

Każdy przekład funkcjonuje zatem w serii, niezależnie od tego czy jest pierwszym, rozpoczynającym recepcję dramatu w danym kraju, czy kolejnym w historii jego przekładów. Szczególnie interesujące i ważne wydaje się zatem spojrzenie na historię odbioru dramatu przez pryzmat przynajmniej kilku przekładów, rozciągniętych na przestrzeni wieków.

### **2.2.1 Znaczenie przekładu w recepcji dramatu *Otello***

Czy można powiedzieć, że recepcję translatorską *Otella* wyróżnia coś jeszcze? Jak podkreślają G. i F. Salgado (1985: 9), w przypadku *Otella* najważniejsze dramatyczne efekty nie zostały osiągnięte dzięki spektakularnej scenerii, grze światła czy muzyce, a za pomocą słowa. Szekspir stworzył w *Otellu* wielowymiarową historię osnutą wokół zagadnień odmienności rasowej, ale także wokół szerszego problemu braku zaufania, akceptacji i równości między pobratymcami. I tak, Wenecja zdaje się akceptować Otella warunkowo, ponieważ potrzebuje jego militarnej wiedzy i zdolności przywódczych, żadna z postaci dramatu nie potrafi dostrzec dwulicowości i manipulacji Jagona. Każda z nich poddaje się lękowi przed Obcym, zostając w bezpiecznym, dobrze znanym świecie. Odnosi się to zarówno do lęku związanego ze spotkaniem z Obcym etnicznie (jak Otello), jak i z Obcym, który łamie powszechnie przyjęty porządek i zasady (jak Jago). Jedynie Desdemona była w stanie podać w wątpliwość słusność postawy Jagona względem kobiet (akt 2 scena 1).

Relacje społeczne większości z Obcym należą do sfery tabu. W szczególności Obcym rasowo, ale także Obcym narodowościowo, ideologicznie, czy charakterologicznie. Jak twierdzi Piotr Kowalski

[o]bcość jest kategorią relacyjną: obcy jest ten, kto nie zaspokaja standardowych definicji swojskości, kto nie ma jednoznacznie określonego statusu w uporządkowanym świecie danej społeczności (1998: 361).

Otello jest Obcym rasowo i narodowościowo w społeczeństwie weneckim, jednak od większości bohaterów odróżnia go też odmienny charakter i sposób oglądu spraw. Jest żołnierzem, a jego poczucie własnej wartości wykuwało się w obfitującej w przeciwności losu historii niepowodzeń i zwycięstw. Jago jest oportunistą, zręcznie żonglującym przebiegiem zdarzeń i sposobem myślenia swoich rozmówców. Otello na początku jest czuły wobec swojej żony, Jago od początku jest pogardliwy w stosunku do kobiet. Otello jest łatwowierny i poddaje się nienawiści, Desdemona zachowuje godność w obliczu prześladowań, jakie zgotował jej mąż.

Jak pisze Bożena Tokarz, przekład posiada potencjał w przełamywaniu tabu związanego z Obcym i nieznanym, rozumianych jako inna kultura, inne treści i wartości wyrosłe na bazie odmiennych uwarunkowań i doświadczeń, niż te właściwe kulturze przyjmującej:

[s]ztuka przekładu powstała z chęci transgresji, zrozumienia obcego i nieznanego, które uwalnia od lęku. Leżący u jej podstaw paradoks zniewolenia (przez oryginał) i wolności (wyborów tłumacza) zakłada napięcie między obcym i swojskim, integralnością i fragmentarycznością. [...] celem przekładu jest poznanie obcego i inspiracja w stosunku do rodzimej wyobraźni artystycznej i intelektualnej [...] W istocie więc obca jest przekładowi idea tabu, ponieważ otwiera odbiorcę na obcość i nieznanie; tabu zaś zamyka jednostkę w kręgu podporządkowującej praktyki, dając poczucie bezpieczeństwa (2007: 7).

Tabu związane z Obcym zawsze obecne było w interpretacjach *Otella*. Dramat w polskiej kulturze funkcjonuje w przekładzie, co nierozzerwalnie łączy jego recepcję z zagadnieniem Obcego, tym razem związanym z pozycją samego tłumacza, który musi przełamywać barierę nieznanego mu wartości aby oddać wiernie ideę oryginału. Według Tokarz, dobry tłumacz to taki, który potrafi zrównoważyć „[e]lement obcości i swojskości” związany ze specyfiką pracy nad

przekładem (2007: 7). Analiza porównawcza fragmentów z wybranych tłumaczeń pozwala na zidentyfikowanie proporcji między obecnymi w przekładzie „elementami obcości i swojskości”. Symboliczna sytuacja połączenia charakteru przekładu przełamującego „obcość” i historii, w której element „obcości” jest integralną częścią fabuły, sprawia, że przekład w recepcji *Otella* posiada wyjątkowe znaczenie.

## **2.3 Dramat *Otello* w polskich przekładach autorstwa: Paszkowskiego, Berwińskiej, Słomczyńskiego i Barańczaka**

### **2.3.1 Dlaczego te przekłady?**

Czesław Miłosz pisał w odniesieniu do przekładów Gałczyńskiego, że „[d]yskusja o Szekspirze po polsku musi się [...] zaczynać nie od krytyki prac przekładowych wyraźnie wadliwych, ale tych, które zasługują na szczerzy szacunek” (1999: 364). Wychodząc z takiego założenia, postanowiłam dokonać przeglądu translatorskiej recepcji *Otella* na przykładzie czterech tłumaczeń, które silnie kształtowały obraz dramatu wśród polskich odbiorców, będąc być może pierwszą formą kontaktu polskiego czytelnika z Szekspirowskim czarnoskórym bohaterem.

Pierwszym z nich jest przekład Józefa Paszkowskiego: *Otello. Dramat W. Szekspira* z 1859 roku, następnym: *Otello* wg Berwińskiej z 1956 roku, kolejnymi: *Tragedia Othella. Maura Weneckiego* autorstwa Słomczyńskiego z 1982 roku oraz *Otello. Maur Wenecki* według Barańczaka z 1993 roku. Odnoszone do nich fragmenty oryginalnej wersji dramatu pochodzą z wydania *Othello*, z serii *The Arden Shakespeare*, opublikowanego w 1997 roku, pod redakcją E.A.J. Honigmanna.

Jak pokazuje historia recepcji *Otella*, każdy z tych polskich przekładów spełnił niebagatelną rolę: Słomczyński i Barańczak przełożyli całość kanonu szekspirowskiego, a przekład Berwińskiej był jednym z pierwszych w dwudziestym wieku (obok przekładu Siwickiej), który uwspółcześnił język *Otella*. Prace translatorskie wspomnianych tłumaczy legły u podstaw wielu krytycznoliterackich

analiz i wystawień teatralnych. Stąd warto zająć się wskazaniem wyborów translatorskich przez nich dokonywanych, próbując zidentyfikować skojarzenia, jakie poszczególne decyzje translatorskie mogły wzbudzać wśród czytelników dramatu, wpływając tym samym na całokształt jego recepcji. Nawet jeśli nie można z całą pewnością stwierdzić, że dany zapis jest wynikiem konkretnej interpretacji tłumacza, to możliwe jest wskazanie, jakie wrażenie dane tłumaczenie wywoływało u czytelnika. Dodatkowo odczytanie kontekstu kulturowego i historycznego, w jakim powstawało dane tłumaczenie, pomaga zrozumieć atmosferę, w której czytelnik funkcjonował. Zakłada to uwzględnienie zmian wymuszonych przez różnice językowe i kulturowe pomiędzy oryginałem a przekładem, ale także pomiędzy poszczególnymi przekładami.

Wybrane przeze mnie prace translatorskie, istotne są również ze względu na ich reprezentatywność dla sposobów opisywania w danym okresie „drażliwych” i ważnych elementów świata przedstawionego dramatu, związanych ze sposobem interpretowania jego odmienności rasowej Otella oraz historią zazdrości i namiętności.

Decyzja o wyborze tych dwóch wymiarów interpretacyjnych do badania translatorskiej recepcji *Otella*, wynika z analizy historii polskiej krytyki literackiej i teatralnej dramatu, do której odnoszę się w kolejnych rozdziałach. Akcent położony na tragizm i piękno historii Otella, siły jego zazdrości i naiwności jest stałą częścią polskiej recepcji dramatu. Podobnie, zawsze obecne było wśród jego czytelników i widzów zainteresowanie faktem odmienności rasowej głównego bohatera. Jednak w miarę upływu czasu dyskusja nad pochodzeniem Otella zmieniała charakter. Opinie i oceny traciły sensacyjną, rasistowską podbudowę na rzecz postmodernistycznej interpretacji w obronie praw dyskryminowanych. Tak szerokie spektrum interpretacji nie powinno zresztą dziwić w przypadku opowieści dotyczącej zagadnienia kontaktów międzyrasowych.

Sposób ukazania przez poszczególnych tłumaczy motywu zazdrości omówię na przykładzie fragmentów sztuki, w których Otello wypowiada się o swojej żonie i/lub zwraca się do niej bezpośrednio (scena 2 akt 4) (podrozdział 2.3.3. Do dyskusji nad odmiennością Otella (podrozdział 2.3.2) najlepiej zaś posłuży analiza *dramatis personæ* oraz sceny, w których poszczególne osoby dramatu mówią

wprost o jego wyglądzie i pochodzeniu (scena 1 akt 1) i/lub charakteryzują go na podstawie jego przynależności rasowej (scena 3 akt 1), jak również fragmenty, w których główny bohater dokonuje autocharakterystyki i przygląda się historii swojego życia, takie jego wypowiedzi w 2 i 3 scenie 1 aktu oraz monolog w ostatniej scenie dramatu.

Dla potrzeb analizy tłumaczeń przyjęto zaproponowany przez Bednarczyk w rozprawie *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny* (1999), model opisowej krytyki tłumaczenia, pozwalający skupić się na porównawczej, a nie wartościującej analizie tekstów.

### **2.3.2 Interpretacja przynależności rasowej Otella w świetle wybranych fragmentów przekładów**

Przystępując do polskiej interpretacji przynależności rasowej Otella, warto postawić sobie następujące pytania: Czy Otello był Maurem czy Murzynem? Jak tłumaczono fragmenty dotyczące koloru jego skóry i przynależności? Czy użyte określenia różnią się swoją gwałtownością i czy mogły mieć coś wspólnego ze stanem ówczesnej wiedzy o czarnoskórych? Jak tłumaczone są monologi Otella w których sam opisuje swoją historię? Czy poszczególni tłumacze tak samo mocno oddali atmosferę urojeń i gwałtownych namiętności targających Otellem? Czy tłumaczenia te można osadzić w zmieniającej się obyczajowości i uwarunkowaniach społeczno-kulturowych w których funkcjonował autor przekładu i jego czytelnicy?

Zdaniem Kujawińskiej Courtney, „[k]olor skóry oraz pochodzenie etniczne klasyfikują go [Otella] jako Innego/Drugiego/Obcego, co w sztuce staje się istotnym elementem kompozycyjnym” (2009: 185). Sam mówi o sobie, że jest czarny: „[h]aply for I am black” (3.3.267). Osobliwą cechą świata przedstawionego dramatu *Otello* jest fakt, że sztuka rozpoczyna się od próby charakterystyki tytułowego bohatera, formułowanej przez osoby trzecie. Główny bohater obecny jest na początku sztuki jedynie jako temat dyskusji poszczególnych postaci występujących w pierwszej scenie, zaś sam dochodzi do głosu dopiero w scenie drugiej.



Akcja zawiązuje się wokół pretensji Jagona, o pominięcie go w awansie na porucznika i zastępcę ważnej osoby, której imię na razie nie pada. Z wypowiedzi Jagona można się domyślać, że chodzi o kogoś sprawującego ważne stanowisko w Republice Weneckiej:

**Three great ones of the city,**  
In personal suit to make me his lieutenant,  
Off-capped to him [...] (1.1.7-9).

U Paszkowskiego pojawia się:

**Dwóch magnatów<sup>7</sup> naszych**  
Forytowało mię na namiestnika,  
I osobiście czapkowało przed nim,  
Aby mi dał ten stopień [...] (1.1. 11–14).

Berwińska wprowadza zmiany:

**Trzech możnych miasta** przed nim czapkowało,  
Aby mnie zrobił swoim porucznikiem. (1.1. 8–10).

Słomczyński zaś pisze:

**W tym mieście**  
**Trzech możnych ludzi** w pas mu się kłaniało,  
By mnie uczynił swoim namiestnikiem. (1.1.8–10).

Barańczak tłumaczy powyższy fragment w sposób następujący:

**Trzech możnych Wenecjan,**  
Czapkując przed nim, zabiegało o to,

---

<sup>7</sup> Paszkowski jako jedyny tłumacz używa w tym wersie słowa „magnaci” (1.1.11), w miejsce „great ones” (1.1.7), pozostali tłumacze używają takiego samego słowa „możni”. Być może dlatego, że Paszkowskiemu historycznie bliższa jest pamięć o oligarchii magnackiej, której kres przyniosły rozbiory Polski pod koniec osiemnastego wieku.

Aby mianował mnie swoim zastępcą (1.1. 10–12)<sup>8</sup>.

We wszystkich przytoczonych fragmentach widoczne jest podkreślenie wysokiej pozycji człowieka, który sprzeciwił się awansowi Jagona.

W dalszej kolejności, w przekładzie Barańczaka, czytelnik dowiadyuje się, że człowiekowi temu „[p]ycha/ pozwala cenić tylko własny plan” (1.1.14-15). W oryginale widnieje w tym miejscu: “[h]e, as loving his own pride and purposes” (1.1.11). Paszkowski stosuje nieco bardziej potoczne i infantylne w swojej wymowie określenie: „[o]n, zatopiony w swém widzimisię i w swój dumie” (1.1.17-18). Berwińska pisze w tym miejscu o człowieku „[s]rodze zadufanym w sobie” (1.1.13), a Słomczyński o „[w]jedzionym pychą w swych zamiarach” (1.1.13). Powyższe wersje są z pozoru podobne, ale charakteryzują się różną gradacją pejoratywnych określeń, mogących wzbudzić u czytelników zgoła odmienne (pierwsze) wrażenie dotyczące Otella.

Kilka wersów dalej pojawia się w tekście dramatu pierwsze nawiązanie do pochodzenia człowieka, o którym z pogardą rozmawiają dwaj bohaterowie. Owo określenie pada z ust Jagona, który opowiada o różnicy w prestiżu między stanowiskiem porucznika, przyznanego Michałowi Kasjo, a pozycją chorążego, która ostatecznie przypadła w udziale Jagonowi:

He, in good time, must his lieutenant be

And I, God bless the mark, **his Moorship`s** ancient! (1.1.31-32).

---

<sup>8</sup> Różnice między powyższymi fragmentami dotyczące liczby magnatów/możnych, którzy wstawiali się w sprawie awansu wymagają oddzielnego komentarza. Każdy z tłumaczy mógł korzystać z innego wydania sztuki w języku angielskim. Wydania te mogły być opatrzone dodatkowymi komentarzami od redaktora, które to komentarze mogły z kolei zostać zaimplementowane przez polskiego tłumacza bezpośrednio do didaskaliów lub wypowiedzi bohaterów dramatu. Przykładowo w angielskiej wersji dramatu, z której korzystam dla potrzeb niniejszego rozdziału, w didaskaliach rozpoczynających pierwszą scenę dramatu widnieje jedynie zapis „Enter Roderigo and Iago” (1997: 115), natomiast każde z czterech polskich tłumaczeń oprócz wskazania osób, prezentuje w tym miejscu w didaskaliach dodatkową informację o tym, że akcja rozgrywa się na weneckiej ulicy. Z tych samych powodów powstać mogła różnica w pojawiającej się w omawianym fragmencie liczbie znamienitych obywateli weneckich, którzy wstawiali się za awansem Jagona: u Paszkowskiego mowa jest o dwóch zamiast o trzech, jak w oryginale i pozostałych tłumaczeniach. Wskazanie oryginalnej wersji tekstu na której wzorował się każdy z tłumaczy i śledzenie na tej podstawie różnic pomiędzy nimi, przekraczałoby możliwości tego opracowania. Tym bardziej, że bieżący rozdział skupia się na zwróceniu uwagi na związki między zmianami w poszczególnych tłumaczeniach, a kulturą w której powstały.

Honigmann, redaktor trzeciego wydania *Otella* z serii *The Arden Shakespeare*, z którego pochodzi powyższy cytat, podaje w tym miejscu w przypisie objaśnienie określenia „Moorship”. Jest ono sarkastyczną, bazującą na podobieństwie końcówek, analogią do angielskich słów określających królewskie przywództwo („kingship”), dowodzenie („generalship”) czy też uwielbienie i kult („worship”). „Moorship” jest dla Jagona oksymoronem, gdyż zawiera element przypisania przywódczej roli osobie Maura, dzięki połączeniu „Moor” z końcówką „ship”. Polscy tłumacze poradzili sobie z oddaniem ciężaru tego specyficznego językowo określenia, w następujący sposób. U Paszkowskiego znaleźć można:

[...] on to został,  
Pożal się Boże! namiestnikiem **jego**  
**Murzyńskiej mości**, a ja, ja być muszę  
Jego chorążym (1.1.39-41).

Berwińska posługuje się podobną do Paszkowskiego strategią:

[...] on został jego porucznikiem!  
A ja – chorążym **jego Czarnej Mości!** (1.1.34-35).

Skoro „Moorship” ma być podobne do królewskiego przywództwa („kingship”) to odniesienia do „Czarnej mości” i „Murzyńskiej mości” wydają się być uważnym posunięciem translatorskim.

Również Barańczak wpisuje się w tę prezentowaną przez wcześniejszych tłumaczy tradycję, podając:

[...]On zostaje  
Zastępcą **jego czarnej dostojności**,  
A ja kim? – Ledwie marnym adiutantem (1.136-38).

Przekład Słomczyńskiego odbiega od przedstawianych przez pozostałych tłumaczy propozycji, ponieważ Słomczyński jako jedyny nie decyduje się na określenie w tym miejscu koloru skóry lub pochodzenia Otella:

Wnet namiestnikiem jego został, ja zaś,  
Strzeż Bóg, chorążym **jego czcigodności** (1.1.37-38).

Poprzez użycie zwrotu „jego czcigodności” udaje się tłumaczowi jednak zachować aluzję do królewskiego statusu.

Zidentyfikowanie Otella jako Maura następuje u Słomczyńskiego dopiero kilka wersów dalej, kiedy Jago pyta retorycznie czy powinien posiadać powód do lubienia Maura. W oryginalnym tekście fragment ten brzmi:

[n]ow sir, be judge yourself  
Whether I in any just term am affined  
To love **the Moor**” (1.1.37-39).

Słomczyński karze Jagonowi mówić o Maurze

[c]zy jest przyczyna sprawiedliwa, abym  
Miłował Maura (1.1.45-46).

W tym miejscu jedynie u Paszkowskiego, konsekwentnie w stosunku do przyjętej we wcześniejszych wersach strategii, pojawia się określenie „murzyńskość” Otella:

[o]sądź-że sam teraz/  
Czy mam jakibądź obowiązek kochać/  
**Tego Murzyna** (1.1.49-51).

Jak widać, istnieje rozbieżność w określeniach dotyczących koloru skóry i pochodzenia Otella między poszczególnymi przekładami.

Aby odpowiedzieć na pytanie jak problematyka ta przedstawiała się w każdym z nich, sformułuję pytania pomocnicze. Przy użyciu jakich słów i wyrażeń zostały przedstawione pochodzenie, kolor skóry i odmienność Otella? Czy przytoczone określenia są tożsame ze stanem wiedzy naukowej dotyczącej

odmienności rasowej i/lub ogólnej świadomości oraz stopnia wyczulenia na odmienność, reprezentowanych przez kulturę okresu, w którym zostały przetłumaczone? Przy czym celem analizy porównawczej tekstów (zarówno w bieżącym podrozdziale, jak i w kolejnych) nie jest odczytywanie konkretnej ideologii lub interpretacji sugerowanej przez tłumacza, a raczej próba wskazania miejsca, z którego owo tłumaczenie wyrosło i efektu, jaki z dużą dozą prawdopodobieństwa, wywoływało u odbiorcy.

### **2.3.2.1 Tłumaczenie *dramatis personæ***

Różnice dotyczące sposobu indentyfikowania głównego bohatera można zaobserwować już na początku każdego przekładu, w miejscu przedstawienia osób dramatu. W angielskim tekście sztuki, z którego pochodzą zgromadzone w tym rozdziale cytaty w języku angielskim, Otello przedstawiony jest jako Maur: „Othello, the Moor [a general in service of Venice]” (1997: 114). Paszkowski pisze o „wodzu, murzynie” (1859: 74), Berwińska - o „Maurze królewskiego rodu na służbie Wenecji” (1956: 12), Słomczyński nazywa Otella: „szlachetnym Maurem w służbie Państwa Weneckiego (1998: 6), co prawie dosłownie zostało powtórzone przez Barańczaka w określeniu: „szlachetnie urodzony Maur w służbie Państwa Weneckiego” (1993: 5).

Początki polskiej recepcji translatorskiej *Otella* wiązały się z charakterystycznym dla tego okresu utożsamianiem bohatera z Murzynem. Tylko jednak Paszkowski określa przynależność rasową Otella w zdecydowany sposób nazywając go „murzynem”. Inni tłumacze, których praca przypadła na okres drugiej połowy dwudziestego wieku, nie podjęła się w miejscu przedstawienia postaci na początku dramatu, przeprowadzenia takiej próby interpretacji określenia „Moor”, jak zrobił to Paszkowski. Tłumacz wyróżnia się też decyzją o podaniu w komentarzu do wersu 1.3.65 informacji, że

[r]zeczpospolita wenecka zwykła była, przez politykę, powierzać naczelne dowództwo swych wojsk cudzoziemcom, a nie krajowcom, którzyby tej władzy mogli byli użyć do przeprowadzenia zamiarów przeciwnych swobodom państwa (1859: 89).

Uznanie umieszczenia tegoż zapisu za istotne, można zinterpretować jako próbę uprzedzenia pytań ówczesnych czytelników, zdziwionych taką konstrukcją pozycji Otella; będącego „Murzynem” i jednocześnie wodzem. W tym samym czasie, w którym Paszkowski stosował swoją strategię w opisie Otella, angloamerykańscy krytycy nalegali na bardziej „śródziemnomorskie” pochodzenie bohatera. Nierzadko powodowani rasistowskimi uprzedzeniami uznawali za stosowne zaprzeczyć, że konstrukcja dramatu skupia się wokół odmienności rasowej głównego bohatera<sup>9</sup>.

Berwińska, której tłumaczenie powstało niemalże 100 lat po przekładzie Paszkowskiego, również odnosi się do problematyki pochodzenia Otella, w komentarzu do wersu 1.2.193, w którym akcentuje niedookreślenie i brak consensusu, związane z badaniami nad przynależnością etniczną głównego bohatera w krytyce angloamerykańskiej. Odsyła przy tym czytelnika do rozważań zawartych w edycji *Otella* z serii *The Arden Shakespeare*, pod redakcją H.C. Harta. Tłumaczka, jako jedyna, przedstawia Otella w najbardziej dostojny sposób, zamiast wskazania wysokiej funkcji wojskowej, jak ma to miejsce u Szekspira, podkreśla królewskie pochodzenie bohatera. Barańczak również decyduje się wskazać „szlachetne urodzenie” Otella, który to zwrot kojarzy się z przynależnością do wysokiego rodu, jednak nie jest tak bezpośrednim, jak u Berwińskiej, wskazaniem królewskości Otella. Słomczyński stosuje najmniej podniosłą charakterystykę, mówiąc o „szlachetnym” Otellu. Jego określenie, choć akcentuje pozytywny charakter postaci, jest najbardziej neutralne, ponieważ odnosi się tylko do cechy charakteru/postawy, jaką może się wyróżniać się każdy człowiek, niezależnie od swego etnicznego rodowodu. W świetle trzech zastosowanych przez dwudziestowiecznych tłumaczy określeń Otella, najmniej podniosły wydaje się „wódz” u Paszkowskiego, ponieważ nie jest ani wskazaniem szlachetnego urodzenia, ani odniesieniem do rangi stopnia wojskowego, jak w oryginale, który mówi o „generale w służbie Wenecji”.

Dopiero dwudziestowieczni tłumacze, potrafili spojrzeć na tłumaczony tekst w perspektywie historycznoliterackiej, badając genezę utworu z większą

---

<sup>9</sup> Zob. podrozdział 1.2.1 oraz 1.3.3.

świadomością. Użycie przez nich określenia „Maur” zamiast „Murzyn”, zgodne jest z kształtem badań obszaru angloamerykańskiego z drugiej połowy dwudziestego wieku, co do kulturowego zderzenia Europejczyków z czarnoskórymi mieszkańcami innych kontynentów, w szczególności Afryki<sup>10</sup>.

### **2.3.2.2 „Jakże nad losem włada grubousty” czyli pochodzenie Otella na podstawie wypowiedzi bohaterów dramatu w polskich tłumaczeniach**

Tłumaczenia *Otella* różnią się w zakresie użycia przez poszczególne postaci dramatu negatywnych określeń w odniesieniu do tytułowego bohatera. W pierwszej scenie dramatu, w dalszej części rozmowy między Jagonem i Rodrygiem, której fragmenty były już przytaczane, odbiorca dowiadyuje się że Murzyn/Maur oprócz pominięcia Jagona w awansie, dopuścił się innego czynu, powodującego ogromne wzburzenie wśród zebranych. Ciężar przewinień w oryginalnym tekście pojawia się wypowiedź Jagona zwracającego się do Brabancja, któremu dwaj pierwsi rozmówcy zakłócają nocny spoczynek:

Zounds, sir, you`re robbed, for shame put on your  
gown!  
Your heart is burst, you have lost half your soul,  
Even now, now, very now, an old black ram  
Is tupping your white ewe! Arise, arise,  
Awake the snorting citizens with the bell  
Or else the devil will make a grandsire of you,  
Arise I say! (1.1.85-91).

Określenie „ram” tłumaczone jest na „baran” lub „tryk”, a jego połączenie z przymiotnikiem „old”, czyli „stary” nie jest przypadkowe. *Oxford English Dictionary* wspomina o potocznym użyciu słowa „ram” w czasach współczesnych Szekspirowi, na oznaczenie starszego mężczyzny poślubiającego młodszą

---

<sup>10</sup> Warto wspomnieć tutaj prace: G.K. Huntera „Othello and Color Prejudice” [w] *Dramatic Identities and Cultural Tradition* [„Otello i uprzedzenia rasowe” [w] *Tożsamość w dramacie i tradycja kulturowa*] z 1978 roku, Eldreda Jonesa *Othello`s Countrymen* [*Krajanie Otella*] z 1965 roku, Davida Dabydeena *The Black Presence in English Literature* [*Obecność czarnoskórych w literaturze angielskiej*] z 1985 roku.

kobietę<sup>11</sup>. Co więcej, słowo to w języku angielskim posiadało również konotacje z przymiotnikami „lustful” i „lascivious”, czyli „lubieżny”. Wieloznaczne zestawienie słów „stary czarny baran” wyolbrzymione zostało przez przeciwstawiony mu epitet „white ewe”, czyli „biała owca”. Biały kolor miał oznaczać czystość i niewinność, podobnie zresztą jak odniesienie do „owcy”, kojarzonej przez chrześcijanina jako starobiblijnej ofiary. Opozycja znaczeń płynących z tych dwóch epitetów w dosadny sposób odnosiła się do różnic rasowych, będąc jednocześnie aluzją do oburzającego charakteru przewinienia, którego Otello zuchwale miał się dopuścić. Fragment ten jest również pierwszą wzmianką, w której wspomina się o miłości między Otellem a Desdemoną w kontekście kontaktów płciowych między rasami.

Polskie tłumaczenia tej części sztuki, oprócz różnic w sposobie prezentowania zwrotów trudnych do bezpośredniego przełożenia ze względu na różne znaczeniowe implikacje z nimi związane, przedstawiają nieco odmienne podejście do motywu relacji międzyrasowych. Paszkowski każe powiedzieć Jagonowi:

Niech diabli wezmą!<sup>12</sup> Okradli was: weźcie  
Czémprędzej szlafrok! przeszyto wam serce;  
Utraciliście połowę swój duszy.  
W tej właśnie chwili czarny baran tryksa  
Białą owieczkę waszą. Żywo! żywo!  
Bijcie w dzwon; zbudźcie chrapiących sąsiadów,  
Inaczej czart was wystrychnie na dziadka,  
Żywo! powiadam (1.1.109-116).

Użyte przez Paszkowskiego epitety „czarny baran” i „biała owieczka” poza zdrobnieniem w wyrazie „owca”, są właściwie identyczne z tekstem Szekspira.

---

<sup>11</sup> Jak zauważa Honigmann (1997: 121), w tym miejscu sztuki znajduje się pierwsze bezpośrednie odwołanie do wieku Otella. W polskiej teatralnej recepcji dramatu pojawia się adaptacja akcentująca motyw związku starszego mężczyzny z młodą kobietą. Chodzi o *Otella*, w reżyserii Agaty Dudy-Gracz w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera w 2009 roku). Reżyserka „oddala” głos postaciom w programie teatralnym towarzyszącym premierze. Otello opowiadał w nim: „Desdemona sprawia, że ubywa mi lat. Moje plecy prostują się, a serce śpiewa z radości” (2009: 6). Piszę o tym wystawieniu w podrozdziale 4.4.4.2.

<sup>12</sup> Zwrot ten u Paszkowskiego zastępuje słowo „zounds”, czyli „na rany Boskie”, obecne w tym samym miejscu angielskiego tekstu.



Jednak Paszkowski nie odnosi się do wieku Otella. Fragment traci nieco na skandalicznej wymowie w porównaniu z wersją angielską, ponieważ polski „baran” w odróżnieniu od angielskiego „ram” nie posiada seksualnych konotacji, nie budzi też skojarzeń związanych z wiekiem<sup>13</sup>. Niemniej jednak Paszkowski, opisując relacje seksualne, zdołał zachować obecne w tekście oryginalnym wrażenie silnej opozycji bieli i czerni.

Ciekawym zabiegiem jest pojawienie się u Paszkowskiego wyrażenia „[c]zart was wystrychnie na dziadka” (1.1.115). Nasuwa ono skojarzenie z żartobliwym, dziś najczęściej spotykanym w mowie potocznej związkiem frazeologicznym: „wystrychnąć kogoś na dudka”. Jak podaje słownik języka polskiego PWN, dawniej czasownik „wystrychnąć” oznaczał „ubrać kogoś bardzo elegancko”, używany z lekko ironicznym podtekstem („wystrychnąć”). Zatem w czasie, w którym został użyty przez tłumacza, mógł posiadać delikatnie infantylną wymowę, a co za tym idzie, jego pojawienie się w tekście mogło służyć nadaniu lekceważącej i infantylnej otoczki dla transgresyjnej natury związku między bohaterami. Mogło również być ironicznym nawiązaniem do pozycji Brabancja, gdyby stał się dziadkiem czarnych wnucząt. W całym tłumaczeniu Paszkowski wyraźnie odczytuje „Moor” jako „murzyn”, stąd przypuszczać można, że fakt kontaktów międzyrasowych jest dla niego istotnym elementem świata przedstawionego.

Berwińska tłumaczy omawiany fragment następująco:

Na rany, panie, jesteś ograbiony!  
Hańba! Włóż szaty! Serce ci złamali,  
Połowę duszy swojej utraciłeś!  
Ach teraz, teraz, właśnie teraz stary  
Czarny tryk gwałci twą białą owieczkę!  
Zbudź się! Zbudź! Obudź dzwonem tych, co chrapią!

---

<sup>13</sup> Być może dlatego przekład Paszkowskiego nie był podstawą wspomnianej już adaptacji Agaty Dudy-Gracz, bazującej na kontraście stary/młoda. Reżyserka wykorzystała przekład Barańczaka, który „old black ram” zastępuje „arabskim ogierem” (1.1.128). Potoczne rozumienie słowa „ogier” wydaje się kryć pewne seksualne aluzje, dlatego jego zastosowanie pozwoliło Barańczakowi nawiązać do ukrytego znaczenia angielskiego słowa „ram”. Dodatkowo do „ogiera” dobrze pasuje przymiotnik „arabski”, który zapewnia spójność tłumaczenia Barańczaka ze strategią opisywania Otella jako Maura.

Albo ten diabeł zrobi z ciebie dziadka!  
Obudź się! (1.1.90-97).

Na uwagę zasługuje obecność dużej liczby wykrzykników, która może świadczyć o intencji tłumaczki, by nadać Jagonowi większą ekspresję. Ich nagromadzenie sprawia, że nienawiść i zapalczywość bohatera nabierają większej gwałtowności, niż u Szekspira. To z kolei mogło zwrócić uwagę czytelników na rasistowski przekaz wypowiedzi. Jednocześnie jej tłumaczenie tonuje nieco rubaszną wymowę angielskiej wersji, a Brabancjowi okazywany jest większy szacunek. Berwińska przełożyła *Otella* na potrzeby sceny, o czym wspomina w eseju „Łapka na tłumaczów” (1993: 29-32). Świadomość tłumaczenia na potrzeby inscenizacji teatralnej zdaje się wyjaśniać występowanie w tekście głównym jej przekładu *Otella* liczniejszych, niż wynika to z oryginału, wskazówek odnośnie psychologicznej charakterystyki postaci.

W swoim tłumaczeniu Berwińska dodaje do określenia „czarny tryk” przymiotnik „stary”, co lepiej oddaje ideę „old black ram” i jego wizję związku przekraczającego barierę różnicy wieku. Poza tym na oznaczenie stosunków między płciami używa czasownika „gwałci”, którego pejoratywne znaczenie może wzbudzać u czytelników jednoznacznie złe skojarzenia na temat bezdyskusyjnie transgresyjnego charakteru zbliżeń między rasami. Czasownik ten, mówiąc o braku przyzwolenia na współżycie (w tym wypadku nie wyrażonym przez kobietę), może sugerować podświadomą niezgodę Desdemony na związek z czarnym mężczyzną. Warto zaznaczyć, że użyty w tekście oryginalnym czasownik „tupping” może oznaczać „bodzenie głową” w sposób, jaki robi to baran albo „pokrywanie” przez niego samicy. Można zatem próbować odczytywać jego użycie, co prawda jako sugestię dominacji o seksualnym charakterze, jednak niekoniecznie zakładającej brak obopólnej zgody na zbliżenie. Dlatego przyrównanie przez Berwińską znaczenia tego słowa do zwierzęcych zachowań seksualnych, może potęgować wśród odbiorców wrażenie moralnej winy leżącej po stronie czarnoskórego mężczyzny, dopuszczającego się seksualnych kontaktów z białą kobietą.

Słomczyński używa równie dosadnego co Berwińska określenia, by oddać charakter relacji między dwojgiem zakochanych:

Na rany boskie okradziono ciebie.  
Niechaj wstyd każe ci narzucić szaty;  
Pękło twe serce, straciłeś pół duszy:  
Teraz, tak, teraz właśnie, pewien czarny,  
Stary tryk parzy się z twą białą owcą.  
Wstań, wstań i uderz w dzwon, aby przebudzić  
Obywateli chrapiących, inaczej  
Diabeł cię dziadkiem uczyni! Powiadam  
Wstań! (1.1.100-108).

Stosuje on dość ostry zwrot „[c]zarny/ Stary tryk parzy się z twą białą owcą”, co tak jak u Berwińskiej implikuje wręcz zwierzęcy charakter związku między rasami, ale nie zawiera tak silnego nawiązania do transgresji, jak u tłumaczki.

Wymowa tego fragmentu tłumaczenia według Barańczaka podobna jest do przekładu Paszkowskiego. Barańczak interpretuje go tak:

Białą owieczkę tryka czarny baran!  
Wstań, wstań i dzwoń na alarm, zbudź chrapiących  
Mieszczan, bo diabeł robi z ciebie dziadka! (1.1.100-103).

Nie pojawia się tu odniesienie do wieku Otella, natomiast Barańczak decyduje się użyć czasownika „trykać” na oznaczenie stosunku między kochankami. Jest to wyraźny odwrót od mocniejszych określeń o „gwałceniu” w tłumaczeniu Berwińskiej i „parzeniu” u Słomczyńskiego. Barańczak wydaje się nie być zainteresowany zaakcentowaniem i tak już dobrze osadzonej w tekście analogii do zwierzęcej natury związku: czasownik „trykać” jest bliższy znaczeniowo słowu „tupping”, czyli „bodzenia głową”, nadając tej metaforze zarówno zwierzęcy charakter stosunku, jak i ładunek emocjonalny zbliżony wielkością do tekstu Szekspira.

Powyższa analiza Szekspirowskiego tekstu pozwala przypuszczać, że obecne w innych wersach dramatu niepochlebne odniesienia do odmiennego koloru skóry Otella, również podszyte są uprzedzeniami na tle rasowym. Czyni to

z *Otella* dość plastyczny tekst, obfitujący w okazje do różnorodnej translatorskiej interpretacji. Takim przemianom poddawany jest fragment odnoszący się do anatomicznego opisu czarnoskórego Otella: „the thick lips” (1.1.65). Jak już wspomniałam, w hiszpańsko-angielskim słowniku z 1599 roku autorstwa Johna Minsheu hasło „negro” zawierało opis „grat lipp`d fellow” (cyt. za Habib, 2008: 13). Szekspir używa takiego samego określenia w *Tytusie Andronikusie*, gdzie Maur zwraca się do swojego dziecka: „[y]ou thick-lipped slave” (4.2.175). Honigmann uważa stosowanie tego sformułowania w odniesieniu do Maurów za charakterystyczne właśnie dla twórczości Szekspira (1997: 120). Można przypuszczać, że w elżbietańskim społeczeństwie zwykło łączyć się wizerunek czarnoskórego człowieka z grubymi wargami<sup>14</sup>. U Paszkowskiego Rodrygo określa Otella jako „grubodzioba” (1.1.85). U Berwińskiej postać ta używa podobnego określenia: „grubowargi” (1.1.69). Słomczyński każe w tym miejscu mówić Rodrygowi o Otellu: „grubousty” (1.1.76), a Barańczak: „[t]en łotr o grubych wargach” (1.1.75). W szczególności zawarta w użytym przez Paszkowskiego słowie „grubodziób” charakterystyka bohatera, wydaje się zawierać zwierzęce odniesienia, u której podstaw mogło leżeć przekonanie o prymitywności czarnoskórego bohatera, któremu białe postacie w swojej hierarchii świata historycznie i ideologicznie wyznaczały miejsce między nim, a zwierzęciem.

W tekście dramatu znajdują się też odniesienia do powodów zazdrości, którą wzbudza miłość Otella i Desdemony. Rodrygo zabiegał o uczucie Desdemony: w 1 scenie 1 aktu Brabancjo reaguje zniecierpliwieniem, gdy Rodrygo po raz kolejny pojawia się pod jego oknem, odstrasząc zalotnika swojej córki słowami: „[w]zbronilem ci się u drzwi moich wieszać/ Słyszałeś jak Ci uczciwie odrzekłem/ Że nie dla ciebie jest ma córka,, (1.1.114-116). Jago chował urazę za pominięcie go w awansie i czynił aluzje do zazdrości o Desdemonę, mówiąc: „[j]a też ją kocham/ Bez wielkiej żądz[...], lecz pragnę/ Częściowo zemstę moją zaspokoić” (2.1.297-300). Wyrażał też podejrzenia, że Otello sypia z

---

<sup>14</sup>Być może też za wizerunkiem tym ukrywała się sugestia emocjonalnego usposobienia. Współcześnie, w języku angielskim istnieje zwrot „to keep stiff upper lip” używany na oznaczenie umiejętności zachowania powściągliwości i opanowania. Co dowodzi obecnych w warstwie języka, związków między mimiką twarzy, w szczególności ust, a cechami charakteru.

jego żoną: „[o]wego Maura nienawidzę; mówią/ Że za mnie trudził się w mojej pościeli” (1.3.326-328).

Jednak używane przez nich określenia o rasistowskim zabarwieniu pozwalają wątpić, że zazdrość o kobietę była głównym motywem ich postępowania. Republika wenecka wyniosła Otella do rangi głównodowodzącego wojsk. Pozycja ta zapewniła mu zaproszenie do domu senatora weneckiego. Z jego zdaniem liczył się doża wenecki i cały senat, mianując go na dowódcę obrony Cypru zagrożonego turecką inwazją. Brabancjo pozwalał, aby na spotkaniach z nim była obecna jego córka, przyczyniając się tym samym nieświadomie do narodzin pomiędzy nimi uczucia. Dopiero kiedy wychodzi na jaw prawda o potajemnym ślubie, Brabancjo odsłania swój prawdziwy stosunek do rasy Otella.

Wymowa fragmentu stosunku Brabancja do Otella w tłumaczeniu Barańczaka skupia się wokół niedowierzania prawdziwości uczucia Desdemony:

I ona właśnie, wbrew swojej naturze,  
Młodości, cnocie, pochodzeniu – ona  
Miałaby nagle zakochać się w kimś,  
Na kogo spojrzeć nie mogła bez zgrozy?  
[...] Przyczyny  
Trzeba by szukać w matactwach Szatana.  
[...] winowajcą jest – rękę raz jeszcze –  
Maur: to on zatruł jej krew miksturami  
Lub wywarami o magicznej mocy (1.3.115-126).

Honigmann, w komentarzu do słowa „blood” (1.3.105), powołuje się na jego znaczenie z *Oxford English Dictionary*, wyjaśniając, że w kontekście wypowiedzi Brabancja, posiada ono wyraźne skojarzenie z seksualnym apetytem (1997: 141). Polska „krew” u Barańczaka zdaje się nie posiadać takiego samego ukrytego odniesienia do popędu płciowego. Berwińska ten sam fragment tłumaczy następująco:

Czyż wbrew naturze, młodości, ojczyźnie,  
Opinii świata – mogłaby się kochać

W czymś, co ją lękiem powinno napawać? [...]  
Trzeba w tym widzieć zło praktyk piekielnych.  
Jeszcze raz twierdzę, że ten Maur jej zadał  
Jakowejś driakwi moc nad krwią mającej,  
Jakiegoś jadu czarciego (1.3.76-85).

W odróżnieniu od zwrotu: „[z]atrucia jej krwi miksturami”, obecnego w przekładzie Barańczaka, o którym wspomina również tekst oryginalny pod postacią „[s]ome mixtures powerful o`er the blood”(1.3.105) - Berwińska pisze o „driakwi”, czyli jak podaje słownik języka polskiego PWN, „uniwersalnym leku roślinnym, używanym w starożytności i średniowieczu, później w medycynie ludowej”, którego użycie było zapewne próbą językowej archaizacji („driakiew”).

W następnym wersie tłumaczka dokonuje zaakcentowania diabelskiego źródła czarów pisząc o „czarcim jadzie”, czego nie znajdziemy u Szekspira, który wspomina jedynie o szczypcie („dram”), rozumianej jako niewielka ilość jakiegoś specyfiku. Barańczak nie decyduje się w tak bezpośredni sposób wskazać w tym miejscu diabelskiego wpływu Otella, pisząc tylko o „wywarze magicznej mocy”. U Słomczyńskiego pojawia się w tym miejscu „lek, który umocnił zaklęciem” (1.3.127).

Akceptacja małżeństwa czarnego Otella z białą Desdemoną stanowiła problem również dla senatu weneckiego, który, jak widać w oryginale sztuki, należało jednak przemilczeć ze względu na wyższą konieczność zapewnienia skutecznej militarnej obrony ziem Republiki Weneckiej przed inwazją wroga. W 3 scenie 1 aktu, w tłumaczeniu Berwińskiej, Doża mówi do Otella, że choć obecny namiestnik Cypru: „[j]est człowiekiem godnym zaufania, to jednak opinia/publiczna, wszechwładna pani sukcesu, każe nam oddać decydujący głos za tobą” (1.3.247-249). W tej samej scenie dochodzi do konfrontacji Otella i Desdemony z Brabancjem, przed senatem. Doża przekonuje senatora, żeby nie zważał na kolor skóry swojego zięcia:

If virtue no delighted beauty lack  
Your son-in-law is far more fair than black (1.3.290-291).

Można powiedzieć, że cytata ten jest pochwałą cnoty Otella, wygłoszoną niejako pomimo zewnętrznych przesłanek, pozornie przeczących prawdziwości takiego stwierdzenia. Redaktor wydania *Otella*, z którego pochodzi powyższy tekst, podaje w tym miejscu w komentarzu do słowa „fair”, czyli „jasny”, że posiadało ono silne skojarzenia z moralnością i oznaczało tyle, co „wolny od grzechu” (Honigmann, 1997: 154)<sup>15</sup>. Sprawia to, że powyższy zwrot nie jest łatwy do przełożenia na język polski, gdyż implikuje pewne niewystępujące w języku polskim konotacje. Wers ten bazuje też na prostym, binarnym podziale; biały/czarny, wolny od grzechu/grzeszny, nie pozostawiającym miejsca na istnienie wartości pośrednich. Paszkowski tłumaczy ten fragment następująco:

Słusznali szpetność przypisać niecnocie,  
Zięć wasz, choć czarny, jest pięknym w istocie (1.3.358).

Słowo „fair” znajduje tu swój odpowiednik w słowie „piękny”, które budzi pozytywne skojarzenia, jednak semantycznie jest od niego odległe, ponieważ odnosi się tylko do jednego sposobu odczytywania tego słowa w języku angielskim, związanego z pięknem fizycznym, w szczególności białym kolorem skóry. Odbiorca może mieć zatem wrażenie, że Paszkowski nie decyduje się na podkreślenie piękna moralnego Otella w takim stopniu, w jakim robi to Szekspir, który dzięki użyciu tylko jednego słowa – „fair” wskazuje jednocześnie na uczciwość i biały kolor skóry. Jak za *Oxford English Dictionary* podaje Honigmann, „fair” kojarzył się w czasach elżbietańskich z brakiem „moralnej skazy” (1997: 154).

Przekonanie o związku między kolorem skóry a moralnością w pewnym sensie towarzyszy jednak słowu „piękny” użytemu przez Paszkowskiego w kontekście sceny. Otello jest szanowany przez senat za swoje militarne zdolności, zostaje uznany przez dożę za pięknego, pod warunkiem nie zwracania uwagi na czarny kolor skóry, co prowadzi do wniosku o istnieniu związku między oceną wartości człowieka, a kolorem skóry. Berwińska oddaje te zależności w podobny sposób:

---

<sup>15</sup> Więcej na temat moralnych skojarzeń z czarnym i jasnym kolorem skóry, w okresie elżbietańskim, piszę w rozdziale pierwszym.

Sinior- jeżeli pięknem cnota - zięć wasz  
Piękny. Zapomnij, że ma czarną twarz (1.3.315-316).

Otello zostaje uznany za pięknego, ale również tylko warunkowo – należy zapomnieć obraz jego twarzy.

U Słomczyńskiego uznanie Otella za „pięknego” nie dokonuje się na zasadzie warunkowej akceptacji czarnego koloru skóry, ale poprzez jej „rozjaśnienie”:

Jeśli ma cnota urodę swą własną,  
Zięć twój ma skórę nie ciemną, lecz jasną (1.3.242-243).

Barańczak jako jedyny nie stosuje w tłumaczeniu wskazania koloru skóry Otella:

W cnocie - uroda duszy się zawiera:  
Zięć twój piękniejszy jest niż jego cera (1.3.348-349).

Takie sformułowanie wypowiedzi doży akcentuje jedynie problem z uznaniem karnacji Otella za piękną, ponieważ „cera” nie posiada skojarzeń tylko i wyłącznie z przynależnością rasową. Barańczak jako jedyny używa słowa „cera”, zamiast „ciemna skóra” (Słomczyński) lub „czarna twarz” (Berwińska). Czytelnikom może to sugerować identyfikowanie pochodzenia etnicznego Otella z Maurem, mieszkańcem północnych wybrzeży Afryki, którego kolor skóry nie był na tyle ciemny, by myśleć o nim jako o przedstawicielu innej rasy, niż biała.

Odniesienia podobnego rodzaju znaleźć można również w innym miejscu przekładu Barańczaka, w którym Jago porównuje Otella do zwierzęcia mówiąc: „[t]woją córkę pokryje arabski ogier” (1.1.128). U Szekspira Jago porównuje Otella do „Barbary horse”, czyli „berberyjskiego konia”: „[y]ou`ll/ Have your daughter covered with a Barbary horse” (1.1.109-110). Użyte w oryginale sztuki słowo „Barbary” zamyka w sobie dwa określenia: z jednej strony „barbarian”, czyli „barbarzyński”, z drugiej nawiązanie do przedstawiciela etnicznej grupy Berberów. Przymiotnik „arabski” u Barańczaka, w miejsce oryginalnego „Barbary”, może, po



raz kolejny u tego tłumacza, sugerować czytelnikowi, że Otello nie jest Murzynem, tylko Maurem, pochodzącym z północnej części Afryki.

Prezentowane różnice między poszczególnymi tłumaczeniami w zakresie identyfikacji przynależności rasowej Otella oraz to, jak mogły być odbierane, łatwiej zrozumieć odnosząc je do kontekstu kulturowego, w którym powstawały. Jak zauważa Legeżyńska stopień jawności tłumacza w tekście, a co za tym idzie, ewentualnych śladów współczesnej mu kultury, zmienił się po epoce romantyzmu. Od tego okresu można mówić o „[i]mperatywie naturalizacji tłumaczonego dzieła” (Legeżyńska, 1999: 23), co znaczy, że tłumaczenie nie powstaje tylko po to, by uzupełniać ewentualne luki w literaturze rodzimej, ale przede wszystkim, żeby prezentować inną, obcą kulturę, w wersji adaptowanej do rodzimych realiów.

Stan wiedzy na temat przedstawicieli rasy czarnej, w okresie popularyzacji przekładu Paszkowskiego i jego „murzyna”, pełen był stereotypów i rasistowskich uprzedzeń. Polska *Encyklopedia Powszechna Orgelbranda*, której pierwsze wydanie ukazało się w 1859 roku, w tomie X wydania ilustrowanego z 1901 roku, posiada tylko jeden zapis pod hasłem „Maur” ([1859] 1901: 41), mówiący o świętym Maurze, uczniu św. Benedykta i opacie nowo założonego klasztoru w Glauteuil. Współcześnie, encyklopedia PWN pod hasłem „Maurowie” prezentuje: „nazwa używana do XIX w. w językach eur. na określenie zamieszkujących Hiszpanię muzułmanów oraz Arabów i Berberów z północno-zachodniej Afryki” („Maurowie”).

W *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* zaś, najnowszy w owych czasach, stan polskich antropologicznych badań, określających przedstawicieli rasy czarnej, prezentował się w sposób złożony. Hasło „Murzyni” odsyłało czytelnika do hasła „Negrowie”, które wyjaśniało, że jest to „[o]gólna nazwa narodów ‘rasy czarnej’, czyli ‘etiopskiej’, zamieszkałych w Afryce i przesiedlonych stąd na różne wyspy mórz południowych oraz do Ameryki” ([1859] 1901: 438). Dalej następowało dokładniejsze określenie terenów, z których wywodzą się Negrowie oraz charakterystyka ich rasy:

N. są rozsiedleni w Afryce na całej przestrzeni od Senegalu, pustyni Sahary i południowych granic Nubji i Abisynji, aż do krajów Hotentotów i Buszmanów, a w takim ograniczeniu pojęcia dzielą się na N. *sudańskich* i narody *Bantu*.

Najwidoczniej odróżniającą cechą N. od plemion należących do innych ras jest czarność ich skóry. Czarność ta nie jest wyłącznie zawisłą od stopnia gorąca, gdyż ludy bardziej oddalone [...] mają daleko czarniejszą, hebanową barwę, aniżeli plemiona zamieszkane w bliskości równika [...], które mają często barwę oliwkową lub jasnobrunatną. Po urodzeniu N. są koloru biało-żółtawego, i nim wpływ promieni słonecznych może podziałać, stają się czarnymi (w 3 do 6 dni po urodzeniu). Inne bardziej stanowcze różnice spotykamy w budowie ciała i czaszki. Czaszka N. łączy między czaszką Europejczyka i małpy. Wydaje się ona jakby spłaszczoną, czoło jest mniej wypukłe i naprzód nie tak wystające, tył głowy bardziej płaski, mózg przez to stosunkowo ma daleko mniej objętości [...] N. odznaczają się skłonnością do uciech zmysłowych i do gnuśnego pędzenia żywota. Dlatego też w dziejach nie odegrali prawie żadnej roli i życie ich dotychczasowe jest jeszcze stanem ludzkości w jej niemowlęctwie ([1859] 1901: 438-439).

Narody Bantu, o których wspomina powyższe hasło, zidentyfikowano w II tomie tego samego wydania encyklopedii jako „[g]rupę narodów zamieszkujących Afrykę, od krańców południowych, do 5° szerok. półn., graniczących na południe z Hotentotami i Buszmanami, na półn. z Negrami właściwymi” ([1859] 1901: 113).

Innym hasłem odnoszącym się w tej encyklopedii do mieszkańców Afryki, było umieszczone w II tomie, hasło „Berberja”, oznaczające tereny na północ od Sahary: „[c]zęść północno-zachodniej Afryki, zawarta między oceanem Atlantyckim, morzem Śródziemnym i Saharą; obejmuje cesarstwo Marokańskie, Algierję, Tunis i Tripolis” ([1859] 1901: 326). Dalej mowa jest o „Berberach”:

[p]ierwotni mieszkańcy północnych krajów Afryki, pochodzenia chamicznego, którzy pomimo arabskich i europejskich zdobywców utrzymali się w pełnej czystości. Typową ich cechą jest twarz owalna, nos krótki i płaski, oczy drobne, podbródek okrągły (...) B. mają skórę brunatną i prawdopodobnie są potomkami starych Numidów, Maurytanów i Getulów. Nazwa Berberzy została nadana tym ludom przez Arabów, którzy kraje przez nich zamieszkiwane w VII wieku po Chr. zdobyli, sami zaś oni nigdy o sobie nazwy tej nie używają ([1859] 1901: 326-327).

Umieszczenie tak dokładnych terminów poświęconych przedstawicielom rasy czarnej w *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* dowodzi ogromnego zainteresowania, jakim w ówczesnej polskiej nauce cieszyło się zagadnienie rasy.

Paszkowski tłumaczył *Otella* w tym samym czasie, w jakim ukazała się ta encyklopedia powszechna. Prezentowała ona rozróżnienie na ludność czarnoskórą zwaną Negrami właściwymi, ludy Bantu i Berberów, zamieszkujących tereny północnej Afryki, jednak wszystkie przytaczane hasła odnosiły się do ciemnego koloru skóry przedstawicieli tych grup<sup>16</sup>. Wydaje się zatem, że utożsamianie przez Paszkowskiego Otella z Murzynem, wynikało z naukowego, jak również potocznego postrzegania wszystkich mieszkańców Afryki jako czarnoskórych, a nie z odwagi do przyznania, że główny Szekspirowski bohater jest czarny. Inaczej niż w angloamerykańskiej krytyce dramatu, gdzie dziewiętnastowieczny spór na temat pochodzenia Otella skupiał się na określeniu kraju lub obszaru Afryki, z którego Otello się wywodził. Maur albo Murzyn – każda z tych ewentualności w oczach interpretatorów, pociągała za sobą inną wymowę całości utworu.

Paszkowski w pierwszej scenie dramatu tak tłumaczy słowa Jagona, ostrzegającego Brabancja przed Otellem: „[c]hcesz sprzedać swą córkę z barberyjskim koniem” (1.1.143). Berwińska w tym miejscu również pisze o „berberyjskim ogierze” (1.1.122), a Słomczyński - o „arabskim koniu” (1.1.133). Paszkowski także w ostatniej scenie dramatu, kiedy Otello wygłaszając swój monolog mówi o ronieniu łez, stosuje odniesienie do północnej Afryki: „[o]czy dotąd zawsze suche/ Ronią łzy teraz, jak arabskie drzewa” (5.2.470-471). Odniesienie do „barberyjskiego konia” i „arabskiego drzewa” są nielicznymi fragmentami, w których Paszkowski sugeruje północno afrykańskie pochodzenie bohatera, co w połączeniu z nazywaniem Otella Murzynem w pozostałych

---

<sup>16</sup> Oprócz *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* w dziewiętnastym wieku znana była inna pozycja, o ambicjach encyklopedii powszechnej, pochodząca jeszcze z osiemnastego wieku: *Nowe Ateny*, autorstwa księdza Benedykta Chmielowskiego, która ukazała się w latach 1745-1746. Znajdowały się w niej zapisy dotyczące Afryki i ludności jej zamieszkującej, sformułowane w mniej uporządkowany sposób, ale o podobnej wymowie do *Encyklopedii...*. Chmielowski pisał m.in. o obywatelach abissyńskich: „[ż]on miewają po kilka. Aniołów malują czarno, bo to jest ich Murzyński kolor, a diabła białe, bo ta maść jest Cudzoziemska, Europejska” („Peregrynant Afrykę ilustrujący”). Inne zapisy to np.: „[w] murzyńskiej ziemi ludzie z wargami dolnymi długimi na łokieć, które sobie solili, od korupcji prezerwując”, „[[l]ud tamtejszy jest czarny, kosmaty, grubiański, okrutny, bestialski” (cyt. za Stępniewska-Holzer, 2010: 21).

miejscach przekładu, wydaje się potwierdzać właściwe dziewiętnastemu wiekowi, postrzeganie przez Polaków wszystkich zamieszkujących Afrykę grup etnicznych jako czarnoskórych<sup>17</sup>.

W 3 scenie 2 aktu, kiedy Otello próbuje przywołać do porządku awanturujących się Montana i Kasja, porównując ich niegodne zachowanie do postępowania pogan, Paszkowski nie zmienia obecnego w tekście Szekspira odniesienia do Turków: „[c]zy-śmy się w Turków przemienili?” (2.3.181). Wspomniane już hasło „Maur” w *Encyklopedii...* nie odnosiło się do jakiejkolwiek grupy, wskazując konkretną osobę, powszechnie znanego świętego. Nie dziwi zatem, że Paszkowski jeśli już pisał o innym, niż „murzyńskie” pochodzenie Otella, odnosił się do pojęcia Berberów lub Arabów<sup>18</sup>.

Sposób przetłumaczenia przez Paszkowskiego jednej z wypowiedzi Jagona, przywołującej obraz stosunku Otella i Desdemony, obciąża negatywnym skojarzeniem związek przekraczający granicę rasy. U Szekspira ten fragment brzmi następująco:

I am one, sir, that comes to tell you your daughter  
and the Moor are now making the beast with two backs (1.114-115).

U Paszkowskiego czyniona przez Jagona aluzja do stosunku seksualnego wygląda tak:

Ktoś, co ci przyszedł oznajmić, signore,  
Że twoja córka w chwili, gdy tu stoim,  
Klei z murzyńskim kazirodczym związkiem (1.1.147-149).

Tarnawski ocenił wprowadzone przez Paszkowskiego odniesienie do kazirodczego charakteru związku między Otellem, a Desdemoną za pozbawione

---

<sup>17</sup> W opartych na tłumaczeniu Paszkowskiego dziewiętnastowiecznych spektaklach, sceniczny Otello prezentował się jako Maur, jednak w recenzjach w większości opisywano go jako Murzyna, co pozostaje w spójności z przekładem Paszkowskiego,

<sup>18</sup> Kwestię używanych w dziewiętnastym wieku przez Polaków nazw na określenie czarnoskórych dodatkowo komplikuje Kraszewski we wstępie krytycznym do *Otella* w przekładzie Paszkowskiego (1875). Pośmiertnie zarzucił tłumaczowi błąd, wyjaśniając, że w quarto z 1622 roku, Otello oznaczony jest jako Maur wenecki, i właśnie takiego określenia Kraszewski używał w swojej pracy (Kraszewski, 1875: 69).

sensu (1915: 133). Berwińska używa w tym miejscu zwrotu „[t]woja córka i nasz Maur tworzą teraz zwierzę o dwu grzbietach” (1.1.125-126), zaś Słomczyński: „[c]órka twoja i Maur sprzęgli się teraz w zwierzę o dwu grzbietach” (1.1.136-137). U Barańczaka można znaleźć: „[c]órka twoja i Maur majstrują właśnie wspólnymi siłami zwierzę o podwójnym grzbiecie” (1.1.142-143). Przekład tych trzech tłumaczy pozostaje w wierności semantycznej z angielską wersją tekstu. Paszkowski za to całkowicie pomija odniesienie do prymitywnego i zwierzęcego stosunku, zastępując go naciskiem na jego transgresyjny charakter, bezsprzecznie burzący społecznie przyjęty ład i porządek moralny. Taka konstrukcja idzie o krok dalej od trywializującego porównania w angielskim tekście dramatu.

W kontekście występującej w tym miejscu wyraźnej różnicy między przekładem Paszkowskiego i pozostałych tłumaczy, wspomnieć należy o różnych strategiach w podejściu do tłumaczonego tekstu. Berwińska, przygotowując tłumaczenie, wyszła z założenia, że każdy wiek powinien posiadać swojego Szekspira (1993: 31). Postanowiła pracować nad przekładem pamiętając o adekwatności wyrażań do ich znajomości przez odbiorcę, ale z pewnym ograniczeniem. Jak przyznaje: „[u]nikam wyrażań, które weszły do języka dziś lub wczoraj i nie wiadomo, jak długo w nim pozostaną. Nie wprowadzam slangu, nie zaśmiecam neologizmami” (1993: 31). Jan Kott, był nieco innego zdania, pisząc, że „[t]ekst Shakespeare’a w tłumaczeniu staje się wielkim tętniącym tekstem, kiedy się zaraża współczesną poezją” (1999: 99). Przekład Berwińskiej jest dojrzalszy poetycko od tłumaczenia Paszkowskiego, tłumaczka zresztą posiadała ten przywilej, że mogła odnieść się w trakcie swojej pracy do istniejących już przekładów, którego to komfortu Paszkowski nie miał.

W wielu miejscach Berwińska odgaduje kontekst sytuacyjny inaczej niż Paszkowski. I tak na przykład jej Jago woła do Brabancja: „[n]a rany Chrysta, panie” (1.1.120), w miejsce angielskiego: „[z]ounds, sir” (1.1.107), będącego skrótem od słów „by God`s wounds” lub „by Christ`s wounds”. Paszkowski każe mu w tym miejscu mówić: „[n]iech kaci porwą!” (1.1.139). Dalej Berwińska tłumaczy pytanie Brabancja do Rodryga: „[c]óż to za grubiański łotr?” (1.1.125), a Paszkowski używa tu sformułowania: „[c]oś ty za jeden bluźnierczy szczekaczu?”

(1.1.146). Berwińska zdaje się stosować w tym miejscu przekładu mniejszą ekspresję, jej wyrażenia mają inną barwę, niż emocjonalne zwroty Paszkowskiego, choć ich wymowa pozostaje spójna z powagą sceny, tj. rozmowy prowadzonej w atmosferze wzburzenia, w której logiczne wydaje się użycie odwołania do istoty wyższej. W ocenie Cetera, charakteryzującej pierwsze dziewiętnastowieczne przekłady Szekspira: „[t]e szorstkie teksty skrywają osobliwy depozyt skumulowanej energii pierwszego zderzenia nieoswojonych języków” (2009: 21). Użycie przez Paszkowskiego epitetu „błuźnierczy szczekacz” zdaje się kryć szczególny entuzjazm autora, dopiero odkrywającego Szekspirowskiego *Otella*. O entuzjazmie pierwszego zderzenia języków, o którym pisze Cetera, wiele mówi też fragment w tłumaczeniu Paszkowskiego, dotyczący wypowiedzi Jagona o Kasju. W oryginale znajduje się tekst: „[d]ebitor creditor. This counter-caster” (1.1.30), który Paszkowski tłumaczy tak: „[p]lus-minus/ Przez tę chodzącą kredkę” (1.1.37-38).

Wskazane dotąd różne podejście tłumaczy do prezentowania odmiennego koloru skóry Otella i charakteru związku między rasami rodzi pytanie o zmiany w uwarunkowaniach społeczno-kulturowych, w których funkcjonował twórca przekładu i jego odbiorcy. Dziewiętnastowieczna wiedza powszechna Polaków o ludziach czarnoskórych stanowiła wypadkową mitów pochodzenia kolonialnego o nieznanym i dziwnych istotach zamieszkujących Afrykę oraz wspomnianych definicji encyklopedycznych. Czytelnicy *Otella* w tłumaczeniu Paszkowskiego, którzy korzystali z jego przekładu jeszcze do połowy dwudziestego wieku, mogli poznawać Afrykę i jej mieszkańców również dzięki publikacjom w *Tygodniku Ilustrowanym*, który drukował m.in. teksty Henryka Sienkiewicza, które złożyły się potem na książkę *Listy z Afryki* (1890). Sienkiewicz pisze w *Tygodniku...*: „[m]urzyni bowiem nie lubią pracy i nie chcą pracować ponad własną potrzebę” (1892: 292).

Literatura polska tego okresu próbowała uporać się z mitem dzikiego tubylcy, wymagającego kulturowej interwencji białego człowieka. Rozmiary czytelnictwa Sienkiewicza, w szczególności jego powieści *W pustyni i w puszczy* (1911), utrwały stereotyp o nieucywilizowanym i intelektualnie niedorastającym do poziomu białego człowieka, czarnoskórym „Kalim”. Oprócz literatury, czytelnicy

*Tygodnika Ilustrowanego* mieli okazję zapoznawać się z obrazem Afryki z listów podróżnika Davida Livingstone'a, wypełnionych opisami zwyczajów i obyczajowości Murzynów, skrzętnie przez gazetę, dla wiedzy polskich czytelników, przytaczanych.

Odbiór tłumaczenia Paszkowskiego odbywał się zatem w realiach społeczno-kulturowych narodu, któremu zagadnienie spotkania z czarnoskórymi nie było całkowicie obce, a obraz, który przeważał, był zdecydowanie negatywny. Niewątpliwie mogło to wpływać na sposób tłumaczenia przez Paszkowskiego kwestii związanych z pochodzeniem Otella, ale również na całokształt wrażenia, jakie sztuka wywierała na czytelnikach. Tym bardziej, że przekład ten był najważniejszy spośród dziewiętnastowiecznych, otwierających recepcję *Otella*, prac translatorskich, a na świadomość odbiorców wpływał jeszcze do połowy dwudziestego wieku<sup>19</sup>.

Tłumaczenie Berwińskiej funkcjonowało w czasie, kiedy propaganda PRL-u głosiła hasła wyzwolenia krajów afrykańskich z więzów narzuconych im przez państwa kolonialne. Jak zauważa Paulina Codogni (2010: 114), Polskę i Afrykę łączyły kontakty dyplomatyczne i handlowe, a władzom zależało na oficjalnym wspieraniu niezawisłości państw afrykańskich. W latach 1959-1962 wydano kilka publikacji naukowych, z serii Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych o narodowowyzwoleńczej walce państw afrykańskich, a także popularnonaukowych o mieszkańcach Afryki. Powyższe inicjatywy miały charakter odgórny, a ich odzwierciedleniem było nadanie kilku ulicom polskich miast nazwy od nazwiska Patrice'a Lumumby, pierwszego prezydenta Demokratycznej Republiki Kongo, zamordowanego w 1961 roku przez belgijskich kolonizatorów. Lumumba jako prezydent otrzymywał pomoc od ZSRR w rozwiązywaniu wewnętrznych konfliktów. Niektórym obywatelom państw afrykańskich w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku władze finansowały studia na polskich uczelniach, dzięki czemu nieliczna część Polaków mogła doświadczyć kontaktów

---

<sup>19</sup> Więcej o historii kontaktów między Polską i Afrykańczykami opowiada Antoni Kuczyński w książce *Polskie opisanie świata. Studia z dziejów poznania kultur ludowych i plemiennych*. Tom 1: *Azja, Afryka*, wydanej w 1994. Inna interesująca pozycja, to wydana w 2010 roku przez Fundację Afryka Inaczej książka *Afryka w Warszawie*.

z czarnoskórymi, bez konieczności podróżowania za granicę (Codogni, 2010: 114-130).

Przekłady Słomczyńskiego i Barańczaka zostały wydane na przestrzeni 10 lat, obejmujących schyłek polskiego komunizmu i ustrojowe oraz społeczne przemiany. Był to okres nowego odczytania Szekspira w Polsce, co w przypadku scenicznej historii *Otella* z ostatniego przełomu wieków, przejawiało się w dojściu do głosu nowych interpretacji reżyserskich, dostrzegających potencjał sztuki w problematyzowaniu dyskryminacji i niedopasowania jednostki w społeczeństwie<sup>20</sup>. Przemiany społeczno-kulturowe zachodzące po 1989 roku zmieniły oficjalny polski dyskurs dotyczący zarówno samych Afrykańczyków, jak i praw innych mniejszości, również religijnych, etnicznych, czy seksualnych. Do głosu doszły nowe nurty myślowe, tym razem o znaczeniu uniwersalnym, nie propagandowym. Kładły one nacisk na równość wszystkich ludzi niezależnie od pochodzenia, koloru skóry, płci, wykształcenia, a także na wolność sumienia i wyznania, które dotyczą, jak określa to Paweł Borecki, „[n]ajbardziej intymnej sfery ludzkiej osobowości, mającej wpływ na całokształt bytu indywidualnego i kolektywnego jednostki” („Wolność sumienia i wyznania cudzoziemców w prawie polskim”).

Polska wraz z obaleniem komunizmu zaczęła zgłaszać polityczne ambicje kraju będącego pełnoprawnym członkiem ważnych międzynarodowych i regionalnych aktów o ochronie praw człowieka, których ratyfikowanie miało miejsce jeszcze w okresie komunizmu. Należały do nich m.in.: Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych ONZ z 1966 roku (ratyfikowany przez Polskę w 1977 roku) lub Międzynarodowa Konwencja w Sprawie Likwidacji Wszelkich Form Dyskryminacji Rasowej (ratyfikowana w 1968 roku). Po 1989 roku podpisano również nowe akty wpływające na kształt prawnej ochrony wolności wyznania i sumienia każdej jednostki, bez względu na przynależność państwową, jak np. Pakt o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności, ratyfikowany przez Polskę w 1993 roku („Prawa mniejszości narodowych i mniejszości etnicznych w prawie międzynarodowym i polskim”). Jednocześnie był to okres

---

<sup>20</sup> Na podstawie przekładu Barańczaka oparto cztery wystawienia teatralne *Otella*, odczytujące sztukę w nowej perspektywie, odnoszącej się do problemów tolerancji i dyskryminacji, w uniwersalnym ujęciu, nie skupiającym się tylko na problemie różnicy rasowej. Piszę o nich w rozdziale czwartym.



oswajania się mieszkańców homogenicznego pod względem narodowym i wyznaniowym kraju, jakim jest Polska, z problematyką dyskryminacji rasowej i walki ze stereotypami<sup>21</sup>. Globalne problemy z mniejszościami etnicznymi i narodowościowymi, odrodzenie nacjonalizmów i separatyzmów, z jednej strony wzbudzanych nasilającą się globalizacją gospodarki i kultury, z drugiej będących wynikiem rodzącej napięcia polityki wielokulturowości wielu państw europejskich, znajdują odbicie również w polskiej nauce, kulturze i świadomości Polaków.

Zagęszczenie przekładów Szekspira w drugiej połowie dwudziestego wieku można odczytywać jako dowód na przyspieszenie cywilizacyjne i związaną z nim potrzebę definiowania na nowo „[p]oetycko-teatralnych wieloznaczności Szekspira”, jak Jan Kulczyński nazywa „[w]ieloznaczność wszelkiej informacji udzielanej przez Szekspira” (1988:100-101). W świetle zmian cywilizacyjnych i rosnących problemów z polityką wielokulturowości polscy tłumacze i czytelnicy *Otella*, mogą spoglądać na wyłaniającą się ze świata przedstawionego konstrukcję pochodzenia głównego bohatera z nowej perspektywy.

Zmiany te wyrażone w indywidualnych podejściach tłumaczy do tekstu, niejednokrotnie polegają na niewielkich różnicach w emocjonalnym nacechowaniu wyrazów bliskoznacznych. W 2 scenie 1 aktu, kiedy czytelnik po raz pierwszy poznaje Otella „osobiście”. Ze strony Brabancja padają słowa:

Damned as thou art, thou hast enchanted her,  
For I'll refer me to all things of sense,  
If she in chains of magic were not bound (1.2.63-65).

Honigmann nawiązuje w komentarzu do znaczenia słowa „damned”, czyli „potępiony” (1997: 133) i wyjaśnia, że użyte w tym miejscu, posiada zakodowane odniesienie do koloru skóry Otella, ponieważ tak jak diabły są potępione i zarazem czarne, tak też czarna twarz sygnalizuje zło moralne.

---

<sup>21</sup> Według danych GUS ze spisu powszechnego przeprowadzonego w 2011 roku: „około 98,2% (37 820,8 tys.) stałych mieszkańców naszego kraju wskazało Polskę jako kraj swego urodzenia, a niecałe 1,8% (674,9 tys.) urodziło się poza obecnymi granicami Polski” („Ludność. Stan i struktura demograficzno-społeczna – NSP 2011”). Wyniki spisu w części dotyczącej identyfikacji narodowo-etnicznej podają liczbę 1,77 % mieszkańców naszego kraju o przynależności innej niż polska, w tym 0,22 % o przynależności polskiej, jako drugiej.

Paszkowski tłumaczy ten fragment: „[n]ędzny rabusiu! gdzie-ś podział mą córkę?/ Oczarowałeś mi ją, potępieńcze” (1.2.85-86). Abstrahując od innego szyku wersów, tłumacz zbliża się w swoim przekładzie do znaczenia słowa „damned”, oceniając Otella jako „potępionego”, co jednak nie kojarzy się z kolorem skóry. Berwińska pokazuje odmienną strategię: „[p]odły złodzieju, coś zrobił z mą córką?/ Ty sam odmieniec – ją mi odmieniłeś” (1.2.183-184). Tłumaczka tym samym interpretuje ukryte w słowie „damned” odniesienie do rasy bohatera, ale decyduje się oddać w tłumaczeniu tylko jedno z implikowanych przez „damned” skojarzeń, to odnoszące się do samego faktu odmienności. Można powiedzieć, że Berwińska dokonuje pewnego skrótu myślowego; ukryte znaczenie zostaje celnie odkodowane, niemniej jednak sprowadzono je do wieloznacznego terminu „odmieniec”. Wydaje się, że termin ten, nie posiadający moralnych konotacji, osłabia rozmiar gniewu Brabancja.

Słomczyński nie różni się w zastosowanej strategii przekładu od strategii Paszkowskiego, tłumacząc: „[n]ędzny złodzieju, gdzie skryłeś moją córkę/ Choć potępiony, czar rzuciłeś na nią”(1.2.82-83). Barańczak używa odmiennej od zaprezentowanych powyżej metody:

Podły porywaczu,  
Gdzieś ukrył moją córkę? Sam jak diabeł  
Czarny, musiałeś użyć czarnej magii  
I rzucić na nią urok [...] (1.2.78-81).

W tym ostatnim przypadku polski odbiorca nie powinien po lekturze tak sformułowanego fragmentu mieć wątpliwości co do przynależności rasowej Otella. W ujęciu semantycznym słowo „potępiony” w języku polskim nie przywołuje na myśl koloru skóry. Chcąc zatem podkreślić dokładne źródło gniewu Brabancja, Barańczak, jak się wydaje, za uprawnione uznaje wprowadzenie nowego, w stosunku do oryginalnego tekstu, słowa „czarny”, i to „czarny jak diabeł”, wzmocnionego powtórzeniem w kolejnym wersie.

### 2.3.2.3 „W mowie nieokrzesany jestem” czyli charakterystyka pochodzenia i natury Otella w świetle wypowiedzi o samym sobie w wybranych polskich przekładach sztuki

W drugiej scenie dramatu po raz pierwszy padają słowa o królewskim pochodzeniu Otella<sup>22</sup>. Pozostają one w kontraście z obrazem wyszydzonego człowieka, o którym z wściekłością i odrazą rozmawiają: Rodrygo, Brabancjo i Jago w scenie pierwszej. Zanim jednak pojawiają się słowa o rodowodzie Otella, bohater przedstawia się jako człowiek pewny swojej wartości i zasług, jakie oddał państwu weneckiemu. Co istotne, Kujawińska Courtney podaje, że liczba wypowiedzianych w całej sztuce przez Otella wersów, jest o jedną trzecią mniejsza, od liczby wersów, które padają z ust Jagona (2009: 173). Tym bardziej istotne dla pełnej charakterystyki bohatera, jest znaczenie tego, co mówi o sobie. Jego wypowiedź sytuuje go w opozycji do mieszkańców Wenecji, których odbiorca poznał w pierwszej scenie dramatu, a którzy posługują się cynicznym i pełnym brutalnych konstatacji językiem. Mamy tego przykłady, gdy spiskujący z Rodrygiem Jago otwarcie przyznaje się do swojej dwulicowości i niechęci wobec swego przełożonego, używając obscenicznych epitetów. Z drugiej strony Otello mówi:

My services, which I have done, the signiory,  
Shall out-tongue his complaints. `Tis yet to know –  
Which, when I know that boasting is an honour,  
I shall promulgate – I fetch my life and being  
From men of royal siege, and my demerits  
May speak unbonneted to as proud a fortune  
As this that I have reached (1.2.17-24).

Bohater jest spokojny o pozycję w sporze z Brabancjem, z uwagi na swoje oddanie państwu weneckiemu, którego dowiódł wielokrotnie. Daje dowód pewności siebie również w kolejnej scenie, kiedy prosi o sprowadzenie przed

---

<sup>22</sup> Dla przypomnienia, w miejscu przedstawienia postaci dramatu Szekspir opisuje Otella jako „general in service of Venice”, czyli „generał w służbie Wenecji”, Berwińska jako jedyna decyduje się w tym miejscu na nazwanie Otella „Maurem królewskiego rodu” (1956: 12).

senat Desdemony, aby ta w obecności wszystkich zgromadzonych, a przede wszystkim swojego ojca, opowiedziała o swoich uczuciach. Nikt z zebranych nie wie jeszcze, że wywodzi się on z królewskiego rodu, czego nie wyjawia. Paszkowski wydaje się trafnie oddawać treść oryginału:

Usługi, jakie-m oddał senatowi,  
Zagłuszą jego skargę. Wiedz, Jagonie,  
I nie zaniedbam z tem jawnie wystąpić.  
Skoro się dowiem, że chwalba umacnia;  
Wiedz, że wywodzę ród ze krwi królewskiej (1.2.10-14).

„Skoro” użyte jest przez Paszkowskiego w znaczeniu „jeśli”.

Z tłumaczenia Berwińskiej zdaje się przebijać bardziej zuchwały ton Otella, choć tłumaczka również używa słowa „skoro”, jednak odmienny szyk sprawia, że odbiorcy może się wydawać, że Otello nie zastanawia się nad możliwością wyjawienia swojego królewskiego pochodzenia, ale już zdecydował, że to zrobi:

[i] to jeszcze  
Skoro chępliwość przysparza honoru  
Rozgłoszę wszędzie, że królewska krew  
W mych żyłach płynie (1.2.18-21).

Słomczyński, konstruuje wypowiedź bohatera w łagodniejszym tonie; jego bohater mówi jedynie o ewentualności wyjawienia swojego prawdziwego pochodzenia:

[n]ie wie o tym  
O czym opowiem, gdy dojdę do wniosku  
Że przechwałkami zdobywa się godność  
Iż się wywodzę z królewskiego rodu” (1.2.22-25).

Barańczak pozostaje w spójności ze swoim poprzednikiem:

[n]ikt poza tym nie wie  
Rozgłoszę to dopiero, kiedy uznam

Iż w chępliwości nie ma nic zdrożnego  
Że się wywodzę z królewskiego rodu (1.2.21-24).

Z przedstawionych fragmentów wynika, że Paszkowski, tak jak Słomczyński i Barańczak, wyposażył swojego bohatera w mniejszą pewność siebie, niż ta, nadana Otellowi przez Berwińską. Jej przekład wydaje się najbardziej zdradzać znamiona królewskiego usposobienia bohatera, pozostając w spójności ze sposobem przedstawienia Otella przez tłumaczkę w miejscu przedstawienia postaci dramatu.

Otello nie boi się gniewu człowieka, którego córkę potajemnie poślubił, co więcej wyraża szacunek dla starszego od siebie mężczyzny, mówiąc:

[g]ood signor, you shall more command with years  
Than with your weapons (1.2.60-61).

Barańczak tłumaczy ten fragment w obrazowy sposób:

[t]y czcigodny panie  
Więcej respektu wzbudzasz białym włosom  
Niż białą bronią (1.2.75-77).

Barańczak jest jedynym tłumaczem, który wprowadza do tego wersu epitet „biały”, dodatkowo wzmacniając jego wymowę przez powtórzenie w następnym wersie. Odbiorca może odnieść wrażenie, że tłumacz tworzy w ten sposób wyraźny, plastyczny kontrast do licznych w pierwszej i drugiej scenie, obraźliwych epitetów towarzyszących czarnemu kolorowi skóry Otella. Tłumacz wydaje się bawić tu odniesieniami do koloru białego, który użyty dla określenia barwy włosów, staje się synonimem doświadczenia i mądrości („years”), a w odniesieniu do broni („weapons”) oznacza „miecz/oręż”. Paszkowski tłumaczy ten fragment następująco:

[w]iek wasz, panie, więcej  
Dokazać może aniżeli wasz oręż (1.2.83-84).

Tłumacz nie robi w tym miejscu odniesienia do różnicy rasy. W podobnym tonie przekaz Otella formułuje Berwińska:

[o], czcigodny panie  
Prędzej twe lata mogą rozkazywać  
Niżli twa broń” (1.2.180-182).

Jednak jej przekład wyróżnia się w tym miejscu bardziej negatywną wymową niż u pozostałych tłumaczy. Użycie słowa „rozkazywać” w kontekście pozytywnej i mającej wyrażać szacunek wypowiedzi Otella, może wywołać u odbiorcy wrażenie zaostrenia tonu wypowiedzi i sugerować powierzchowność okazywanej przez Otella uprzejmości. W tłumaczeniu Słomczyńskiego mamy do czynienia z większym szacunkiem w stosunku do ojca swojej małżonki:

[m]ój dobry signorze/  
Sędziwość twoja większy posłuch wzbudzi  
Niżli twój oręż (1.2.79-81).

Gdy w 1 scenie 2 aktu przychodzi czas na wyjawienie prawdziwej natury czynów, o które Otello jest oskarżany przez Brabancja i Rodryga, bohater zabiera się do przekazania opowieści ze swadą:

Rude am I in my speech  
And little blest with the soft phrase of peace (1.3.82-83).

“Rude”, jak podaje Honigmann (1997: 140), było określeniem człowieka niewprawionego, nie przyzwyczajonego do jakiejś czynności. Paszkowski odczytuje wymowę tego fragmentu, podając że: ”[s]zorstka moja mowa/ Obrana z krasnych wyrażań, właściwych/ Czasom pokoju” (1.3.108-110). Berwińska również używa w tym miejscu słowa „szorstka” (1.3.57), Słomczyński zaś stosuje wyrażenie: „[w] mowie/ Nieokrzesany jestem i nie umiem/ Słów wyszukanych składać wśród pokoju” (1.3.95-97). Niewątpliwie tłumacz poddaje ten fragment

archaizacji, jednak jego sposób przedstawienia niezręczności Otella zdaje się przechodzić z charakteryzacji sposobu mówienia na charakteryzację człowieka. Takiego wrażenia zdaje się unikać Barańczak tłumacząc: "[w]ymowie mojej brak oglądy/ Szlifu, którego frazy nabierają w czasach pokoju" (1.3.86-88).

Przyznając się do braku doświadczenia w przemawianiu, Otello używa przenośni, robiąc odniesienie do swoich młodych ramion; które musiały podołać trudnościom:

[t]hey have used  
Their dearest action in the tented field  
And little of this great world can I speak (1.3.85-88).

Słomczyński zmienia ten fragment, pisząc o ramieniu w liczbie pojedynczej, które to ramię:

[m]oc swą oddało czynom w szczerym polu  
Żyłem w namiocie, więc niewiele mogę  
O wielkim świecie powiedzieć (1.3.101-103).

Wtrącenie „żyłem w namiocie” nie znajduje odpowiednika w tekście Szekspira, poza tym, że tekst angielski wspomina o polu namiotowym („tented field”), nawiązując z pewnością do tymczasowych wojskowych obozowisk. Jedynie Słomczyński zdaje się tak wyraźnie podkreślać w tym miejscu niedopasowanie rangi Otella do zebranego gremium senatorów<sup>23</sup>. Ten zabieg pozostaje w tłumaczeniu Słomczyńskiego w spójności z użytym kilka wersów wcześniej „nieokrziesaniem” bohatera.

W tej samej, trzeciej scenie dramatu, Otello opowiada o trudach swojego życia i niebezpieczeństwach, z którymi się zmagał, a których przezwyciężenie ukonstytuowało jego tożsamość. Przywoływane wspomnienia, jak się wydaje, napawają go dumą:

Wherein I spake of most disastrous chances,

---

<sup>23</sup> U Berwińskiej Otello mówi tylko: „[n]ie opuszczałem pola i obozu” (1.3.95).

Of moving accidents by flood and field,  
Of hair-breadth scapes I 'th'mminent deadly  
breach,  
Of being taken by the insolent foe  
And sold to slavery; of my redemption thence  
And portance in my travailous history (1.3.131-140).

Jest to historia żołnierza i zarazem zwykłego człowieka, przeciwstawianego wielu wrogom, który musiał walczyć o swoją wolność, starając się odnaleźć w samym środku tułaczki poczucie bezpieczeństwa i przynależności. Monolog Otella jest jedną ze scen, która mogła w najbardziej bezpośredni sposób przemawiać do polskich czytelników tłumaczenia Paszkowskiego, do narodu wymazanego z mapy świata<sup>24</sup>. Mimo że Paszkowskiemu zdarza się w innych miejscach tekstu traktować oryginał dość swobodnie, tutaj stara się o większą precyzję, oddając przejmującą aurę towarzyszącą tej wypowiedzi:

Prawilem mu o ciężkich moich przejściach,  
Strasznych przygodach na morzu i lądzie;  
Jakem to o włos ledwie się wydobył  
Z śmiercią ziejących bresz; jak mnie wróg pojmał  
I sprzedał w jassy; jakem z téj niewoli  
Wyswobodzony tułał się po świecie [...] (1.3.81-86).

Wszelkie zmiany względem oryginału zdają się być przemyślane. U Szekspira mowa jest o pojmaniu przez wroga („being taken”) i sprzedaniu w niewolę („sold to slavery”). Paszkowski używa tutaj synonimu niewoli - „jassy”. Następnie Otello opowiada o „wybawieniu” („of redemption”), „stamtąd” – („thence”). Zaimek „thence” w oryginale pojawił się dla uniknięcia powtórzenia w tym miejscu słowa „niewola” („slavery”). Tymczasem Paszkowski zdaje się ignorować ten zabieg, powtórnie używając odniesienie do „niewoli” przy wspomnieniu o szczęśliwym wyswobodzeniu się bohatera. Następnie używa określenia „tułał się”, dla którego

---

<sup>24</sup> Początki obecności *Otella* w przekładzie Paszkowskiego przypadają na czas po powstaniu listopadowym (1830) i styczniowym, które rozpoczęło się w 1863 roku, tj. 4 lata po wydaniu przekładu w *Bibliotece Warszawskiej* (1859).



nie ma bezpośredniego odpowiednika w angielskim wersji. Odpowiada ono wyrażeniu „portance in my travailous history”, czyli w wolnym tłumaczeniu „tym, co wiodło do podróżowania”. Wszystko to mogło potęgować u czytelników wrażenie analogii do ówczesnej sytuacji Polaków, skazanych na emigracyjną tułaczkę. Pozostali tłumacze w omawianym fragmencie nie robili podwójnego odniesienia do słowa „niewola”, stosując w kontekście wyswobodzenia się Otella, zaimiek „stamtąd”. Brak też u pozostałych trzech tłumaczy odniesień do „tułaczki”: Berwińska pisała jedynie o „historii podróży” (1.3.155), Słomczyński o „losach podróży” (1.3.165), a Barańczak o „dziejach podróży” (1.3.153-154).

Otello w ostatnich słowach przed śmiercią przywołuje jedno ze swoich wojennych doświadczeń. Wspomina zabicie Turka, łżącego państwo weneckie pod Aleppo<sup>25</sup>:

[i]n Aleppo once,  
Where a malignant and a turbaned Turk  
Beat a Venetian and traduced the state,  
I took by th` throat the circumcised dog  
And smoke him – thus! (5.2.350-354).

Berwińska wprowadza do tego fragmentu zmianę, zarówno w stosunku do oryginału, jak i do pozostałych tłumaczeń:

[g]dy raz w Aleppo  
Zuchwały Turek bił Wenecjanina  
I bluźnił państwu naszemu – chwyciłem  
Za gardło tego psa obrzezanego  
I tak przebiłem! (5.2.438-442).

---

<sup>25</sup> Honigmann wyjaśnia (1997: 331), że Aleppo było w szesnastym wieku znanym portem handlowym między Europą a Wschodem. Również Berwińska decyduje się w swoim przekładzie na zamieszczenie w komentarzu takiej informacji (1956: 221). Otello nawiązuje do walk, jakie pod szyldem chrześcijan prowadził z muzułmanami w Aleppo. Wydarzenia ostatnich miesięcy przynoszą temu miastu, leżącemu w granicach dzisiejszej Syrii, kolejne wojenne doświadczenia, częściowo rozgrywające się w kontekście starcia chrześcijaństwa z islamem. Aleppo znalazło się w 2015 roku w bezpośrednim sąsiedztwie terenów kontrolowanych przez sunnickie ugrupowanie ekstremistyczne Państwo Islamskie, będąc terenem walk między islamskimi fundamentalistami a koalicją państw złożonych z chrześcijan i muzułmanów.

Otello przywołuje moment przebicia Turka nie tyle słowami, co obrazem, wykonując tę czynność. Tym samym czyni aluzję do utożsamiania siebie z „psem obrzezanym”. Jest to tyle wieloznaczny, co gorzki moment, który może być interpretowany jako dystansowanie się bohatera od społeczeństwa weneckiego. Pozostaje domniemywać, czy gorycz, która przez niego przemawia powodowana jest uświadomieniem sobie, że do końca pozostał dla Wenecjan tym Obcym, czy raczej towarzyszy próbie dumnego odcięcia się od świata, kłamstw i iluzji weneckiego społeczeństwa. Angielski zwrot „translated the state” nie zawiera w sobie zaimka dzierżawczego. Berwińska uzupełnia go jednak o zaimek „nasze”, przez co „nasze państwo”, może podkreślać tragiczną dla polskiego odbiorcy, odczytywaną w kontekście społeczno-politycznym, wymowę tej sceny. Odbiorca tak zbudowanych wersów, może domniemywać, że Otello do końca utożsamia się z Wenecją, a do śmierci popycha go brak akceptacji i wrogość jej obywateli. W czasach komunistycznego reżimu tłumaczenie tego fragmentu mogło prowokować skojarzenia z państwem „chwytającym za gardło” wszystkich, którzy odważą się to państwo krytykować.

Paszkowski, dobiera tutaj zwrot „bluźnił państwu waszemu” (5.2.448), mogący świadczyć o odwrotnej, niż u Berwińskiej interpretacji tego fragmentu. Mógł on akcentować, że bohater popełniając samobójstwo, przyznał się do swojej natury Obcego. Zamiana w cytowanym zwrocie zaimka dzierżawczego z „państwu naszemu” na „państwu waszemu”, może sugerować też, po raz kolejny u Paszkowskiego, nawiązanie do ówczesnej sytuacji politycznej Polaków, nie posiadających własnej państwowości, przebywających w obcym organizmie państwowym.

### **2.3.3 „O Panie strzeż się zazdrości; jest to zielonooki potwór” - interpretacja motywu zazdrości w dramacie *Otello* na gruncie polskim**

Dla zrozumienia jak narastające szaleństwo zazdrości Otella odzwierciedlone zostało przez poszczególnych tłumaczy, posłużę się wskazaniem zmian w sposobie zwracania się głównego bohatera do Desdemony. Należy w tym celu spróbować odpowiedzieć na pytania: czy tłumaczenie słów wypowiedzianych

przez Otella do żony pokazywało w sposób wystarczający atmosferę urojenia i zazdrości?; oraz czy użyte przez tłumaczy określenia odnoszące się do sposobu prowadzenia się i moralności Desdemony znajdują swoje źródło w ówczesnej obyczajowości?

Język Otella jest odzwierciedleniem zmian zachodzących w jego postrzeganiu świata. W Wenecji jest on ugrzeczniony, składny i logiczny, co świadczy o jego pewności siebie. Z kolei na Cyprze staje się on bezładny i wulgarny, pokazując jak intryga wpływała na zatracenie zdrowego rozsądku i poczucia własnej wartości. Jak na ironię Otello zarzekał się przed senatem, że obecność Desdemony nie zakłóci wypełniania jego żołnierskich powinności i nie zmąci jego umysłu:

[n]iech niebo nie da waszym dobrym duszom  
Sądzić, że wielkie i poważne sprawy  
Mogę zaniedbać, jeśli będzie przy mnie.  
A gdyby płochy, lekkoskrzydły Kupid  
Ciało i duszę wpędził w otępiałość  
Powinność moją niech kucharki wezmą  
Hełm mój i w garnek przemienią, a cześć mą  
zmiecie niesława i hańba nikczemna! (1.3.304-312).

To nie „lekkoskrzydły Kupid” przeszkodził Otellowi w wypełnianiu żołnierskiej powinności na Cyprze, ale „zielonooki potwór” zazdrości (3.3.205). Skalę rozpadu osobowości bohatera oddaje dosadność i obsceniczność wypowiedzi, które Otello kieruje do Desdemony.

Bohater wypowiada się z szacunkiem o swojej oblubienicy po raz pierwszy w trzeciej scenie dramatu. U Berwińskiej mówi: „[p]oślijcie/ Po moją panią zaraz ‘Pod Łucznika’” (1.3.130-131). Słomczyński wprowadza tutaj inne określenie: „[p]rzywieźcie damę z domostwa Pod Strzelcem” (1.3.139). Barańczak również używa określenia „moja pani”(1.3.128). W oryginalnym tekście mowa jest o Desdemonie z pominięciem jej imienia: ”[s]end for the lady to the Sagittary” (1.3.116). Paszkowski nie zmiękcza wymowy tego wersu żadnym określeniem sugerującym szacunek lub czułość, pisząc: „[r]aczej po nią posłać” (1.3.158).

Dalej Otello (u Paszkowskiego) zarzeka się: „[ż]ycie dam za jej wiarę” (1.3.271)<sup>26</sup>. Po angielsku fragment ten brzmi: „[m]y life upon her faith” (1.3.295). Razem z zapewnieniem, że żadne sprawy prywatne nie są w stanie zmącić stanu jego umysłu, prezentuje to obraz człowieka wyważonego, mającego kontrolę nad życiem prywatnym.

Kiedy Desdemona wychodzi naprzeciw swojemu mężowi, którego statek przybija do brzegu Cypru, małżonkowie obsypują się czułościami:

Othello:

O my fair warrior!

Desdemona:

My dear Othello!

Othello:

[...] O my soul`s joy (2.1.179-182).

Paszkowski ubiera Desdemonę w określenie „[o] bohaterko moja!” (2.1.221), Berwińska w - „[m]ój ty żołnierzu wdzięczny!” (2.1.193), Słomczyński w - „[r]ycerzu piękny!” (2.1.195), zaś Barańczak dobiera słowa: „[w]dzięczna moja wojowniczo” (2.1.207). Paszkowski zdaje się tutaj najbardziej swobodnie interpretować oryginalny zapis. Pozostałe trzy przekłady oddają w tym fragmencie równie czuły i radosny ton wypowiedzi Otella, jak ten przedstawiony w angielskim oryginale. Drugi zwrot którym Otello zwraca się do Desdemony, Paszkowski również tłumaczy bardzo swobodnie, nadając mu wydźwięk osobistego wyznania: „[z]achwycający skarbie duszy mojej!” (2.1.225). Berwińska ograniczyła się do najwierniejszego oryginałowi zwrotu: „[r]adości mej duszy!” (2.1.196), a Barańczak do: „[s]zczęście ty moje!” (2.1.211). Słomczyński jako jedyny zachował inwokację z oryginalnego tekstu: „[o] szczęście/ Mej duszy” (2.1.198-199).

Pierwsze ziarno niepewności zostaje zasiane w 3 scenie 3 aktu, kiedy Jago czyni aluzje do nieszczerości kobiet weneckich, wskazując na

---

<sup>26</sup> Tłumaczenie tego fragmentu u pozostałych tłumaczy jest praktycznie takie samo, jak u Paszkowskiego.

prawdopodobieństwo, że Desdemona może pewnego dnia dostrzec różnicę (zapewne rasy), między swoim mężem a Wenecjanami. Otello prosi wtedy Jagona o zachowanie czujności i obserwację kobiety. Po pewnej chwili, w tej samej scenie pada pierwsze wulgarne określenie Desdemony, kiedy Otello prosi Jagona o dowiedzenie jej niewierności. W tekście oryginalnym sztuki brzmi ono następująco: „[v]illain, be sure thou prove my love a whore/ Be sure of it, give me the ocular proof” (3.3.362-363). Słowo “whore”, czyli „kurwa”, nie pojawia się w tłumaczeniu Paszkowskiego: „[n]ędzniku, dowiedz mi, że moja żona/ Jest wiarołomną: daj mi jasny dowód” (3.3.473-474). Według *Słownika Języka Polskiego*, pod redakcją Witolda Doroszewskiego, termin „wiarołomność” w pierwszej kolejności znaczy tyle, co „zdrada małżeńska”, „niewierność”, w dalszej kolejności wiąże się z człowiekiem, który złamał złożone przyrzeczenie (1963: 57).

Paszkowski zdaje się więc łagodzić wymowę tego wulgarne określenia. Berwińska przekłada określenie opisujące rozwiązłość Desdemony w sposób stonowany: „[n]ędzniku, dowiedz mi, że moja miłość/ Jest dziwką – dowiedz!” (3.3.493-494), W tłumaczeniach Słomczyńskiego i Barańczaka zachodzi wzmocnienie wydźwięku omawianego fragmentu, spójne z tłumaczeniem słowa „whore”. Pierwszy z nich pisze: „[m]asz dowieść łotrze, że ma ukochana/ Jest kurwą; masz mi dać dowód niezbity” (3.3.440-441). U Barańczaka pojawia się: „[n]ędzniku/ Dowiedz mi – słyszysz? – że ta, którą kocham/ To zwykła kurwa; daj naoczny dowód” (3.3.467-469). Umieszczenie w tym miejscu słowa „kurwa”, wywiera większe wrażenie wzmagającego się szaleństwa zazdrości Otella.

W 4 akcie dramatu obsceniczny język Otella nabiera na sile. Zwraca się do Desdemony w drwiący sposób, przedrzeźniając wszystkie jej próby obrony. Tekst oryginału przedstawia fragment, w którym kobieta porównywana jest do księgi:

Was this fair paper, this most goodly book  
Made to write ‘whore’ upon? What committed!  
Committed? O thou public commoner! [...]  
Impudent strumpet! (4.2.72-81).

Honigmann ujawnia, że w czasach Szekspira wyrażenie „public commoner”, oznaczało „public whore” czyli „pospolitą kurwę”, a „impudent strumpet” -

„bezczelną ladacznicę”. Paszkowski po raz kolejny łagodzi wymowę obelg skierowanych do Desdemony, stosując w te miejsca:

Na toż ta piękna książka dzień ujrzała,  
Aby jej czyste karty bezwstyd kalał?  
Com popełniła? O gminna sprośnico! [...]  
O ty bezzelna wszetecznico! (4.2.88-90).

Poprzez odniesienie do „bezwstyd”, który miałby malować się na kartach księgi, uniknięto konieczności użycia słowa „whore”. Ten sam efekt osiągnięto przez pojawienie się „sprośnicy” w miejsce „public commoner”. Określenie „strumpet” zostaje zastąpione „wszetecznicą”. Według *Słownika Etymologicznego Języka Polskiego* pod redakcją Wiesława Borysia, począwszy od szesnastego wieku, „wszetecznica” oznaczała „nierządnicę”, „rozpustnicę” (2005: 714-715). Było to określenie równe w swojej negatywnej wymowie ze słowem „ladacznica”, niemniej jednak w wyniku poprzednich zmian dokonanych przez Paszkowskiego cała wypowiedź straciła na brutalnym wydźwięku.

Słowa Otella w przekładzie Berwińskiej odbiegają od oryginału:

Tę piękną kartę, tę cudowną księgę  
Bóg stworzył po to, by na niej napisać  
„Kurwa”?! Grzech jaki? Jaki grzech? Publiczna  
Dziewko! [...]  
Bezzelna szmata! (4.2.88-98).

Określenie „whore” zastąpiono wzmocnionym „kurwa”, jednak „public commoner” zostaje złagodzone wyrażeniem „publiczna dziewczka”, które jest najsłabszym w katalogu obelg, jakie stosują Słomczyński: „Bezzelna kurwo!” (4.2.88) i Barańczak: „[t]y bezzelna dziwko” (4.2.111).

„Dziewka” wydaje się być zastosowanym przez Berwińską zabiegiem archaizacji. *Praktyczny Słownik Współczesnej Polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgórkowej podaje (1997: 174), że „dziewka” jest przestarzałym sformułowaniem o „[k]obiecie, która się niemoralnie prowadzi; prostytutce”. Jak przyznaje Berwińska:

„[j]eśli wydarzenie przedstawione w sztuce ma wyraźnie historyczny charakter (jak na przykład scena turnieju w *Ryszardzie II*), wtedy lekko archaizuję” (1993: 31). Jednak jeśli w *Otello* pojawiają się odniesienia do wydarzeń historycznych, to dotyczą one tylko wydarzeń wpływających na czas i miejsce akcji, postacie i ich relacje pozostają fikcją. Stąd wprowadzenie do tekstu „dziewki” mogło wynikać z chęci archaizacji, ale też wiązać się z próbą złagodzenia serii wulgaryzmów, którymi Otello obrzuca Desdemonę, wypowiadając zaledwie jedną kwestię.



Co prawda *Otello* nie należy do najczęściej tłumaczonych dramatów Szekspira, jednak zainteresowanie jego przekładem ma stały charakter. Dramat zwrócił uwagę pierwszych polskich tłumaczy Szekspira, którzy początkowo w przeważającej części zajmowali się jedynie fragmentami, by wreszcie w drugiej połowie dziewiętnastego wieku objąć tragedię trzema pełnymi tłumaczeniami. W dwudziestym wieku *Otello* w przekładzie Paszkowskiego najpierw zainteresował polskich szekspirologów, którzy zajęli się jego powtórным wydaniem: Romana Dyboskiego (1912) i Andrzeja Tretiaka (1926). Druga połowa dwudziestego wieku to pięć pełnych przekładów, owoc pracy najważniejszych polskich tłumaczy Szekspira tego okresu.

Obraz *Otella* jaki stworzyły jego przekłady składa się z historii człowieka naznaczonego odmiennością koloru skóry i charakteru, w porównaniu do przebiegłego Jagona i reszty Wenecjan, zdających się tolerować jego obecność ze względu na zdolności wojskowe. Różnice występujące między omawianymi tłumaczeniami, pomijając nieuchronną ewolucję języka, styl tłumacza i stosowane strategie, w większości zawierają się w motywie odmienności Otella. Różnica między nim a pozostałymi postaciami dramatu podkreślana była przez poszczególnych tłumaczy w różnym stopniu, na co wpływ miały uwarunkowania społeczne i kulturowe, w których przekład powstał i funkcjonował. Charakterystyczne jednak jest, że początkowa, dosłowna interpretacja odmienności, zawierająca się w słowach „wódz, murzyn” (Paszkowski, 1859: 74), przeszła ewolucję w „szlachetnie urodzonego Maura w służbie Państwa

Weneckiego” (Barańczak, 1993: 5). W szczególności Berwińska zdawała się odczytywać sytuację odmienności charakteru Otella i Jagona w kontekście podkreślenia ogólnej atmosfery nieufności i zazdrości. W każdym z omawianych przekładów oddano jednak niezwykle emocjonalną wymowę opowieści; historię miłości i namiętności targającej bohaterami. W ten sposób *Otello* przygotowany został dla swoich czytelników, w tym tych zajmujących się jego krytycznoliteracką analizą, a także aktorów i wszystkich ludzi teatru decydujących o jego teatralnej interpretacji i wreszcie widzów. Sprawia to, że tak przedstawiająca się recepcja translatorska, jest dopiero pierwszym etapem w procesie zmian, jakie przechodzi polski *Otello*.



### **ROZDZIAŁ III**

#### ***OTELLO* W POLSKIEJ INTERPRETACJI KRYTYCZNOLITERACKIEJ I RECEPCJI TEATRALNEJ DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU**

Jeżeli zaś mowa o krzewieniu znajomości Szekspira, to nie można zapomnąć o doniosłym jego znaczeniu w naszym wychowaniu. Jest to dla młodzieży każdej narodowości niewyczerpany źródło umysłowej i moralnej podniecy, tem bardziej orzeźwiający, im głębiej się wń zanurzy (Biegeleisen, 1895: iii).

Słowa Henryka Biegeleisena, redaktora wydania *Dzieł Williama Szekspira* z 1895 roku, odzwierciedlają stopień popularności angielskiego dramaturga na ziemiach polskich pod koniec dziewiętnastego wieku. *Otello* był jedną z najbardziej znanych sztuk Szekspirowskich w Polsce przez cały dziewiętnasty wiek - czyli pierwsze sto lat obecności w polskiej kulturze. Opinia Biegeleisena (1895: iii), była zwieńczeniem tego początkowego okresu fascynacji tragedią, na który w większym stopniu złożyła się popularność dramatu na scenie, w mniejszym zaś, obecność w badaniach krytycznoliterackich.

Polska refleksja nad tragedią w dziewiętnastym wieku nie nosiła jeszcze znamion pełnoprawnej nauki, którą stała się dopiero na początku dwudziestego wieku, wraz z pracami Romana Dyboskiego. Jednak, jak zauważa Stanisław (2011: 9), wyodrębnienie naukowej refleksji o Szekspirze nie miałoby miejsca gdyby nie droga, która doprowadziła do jej powstania: począwszy od pierwszych wystąpień angielskich trup aktorskich w siedemnastym wieku, poprzez obecność w dziewiętnastym wieku na scenach i kartach polskojęzycznej literatury.

Jak już zaznaczyłam w związku z recepcją translatorską *Otella*, dramat w pierwszej kolejności zajmował uwagę pseudoklasycznych twórców teatralnych, funkcjonując w umysłach widzów w zdeformowanym kształcie, opartym na francuskiej przeróbce sztuki autorstwa Jeana-François Ducisa. Druga połowa dziewiętnastego wieku, wraz ze zmierzchem klasycystycznego kanonu dramatu, wprowadziła *Otella* w wersji wiernej oryginałowi, dając początek bogatej historii wystawień dramatu w tłumaczeniu bezpośrednio z języka oryginału. Krytyka literacka i próby historycznoliterackiej analizy tragedii pojawiły się w związku z pierwszym polskim zbiorowym wydaniem dzieł Szekspira, pod redakcją Ignacego Józefa Kraszewskiego: *Dzieła Dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira)* w 1875 roku (*Otello* wszedł w skład I tomu edycji, obok *Makbeta*, *Króla Lira*, *Hamleta* oraz *Romea i Julii*), a także wydaniem *Dzieł Williama Szekspira*, pod redakcją

Biegeleisena w 1895 roku (*Otella* umieszczono w I tomie edycji, obok *Romea i Julii*, *Hamleta*, *Króla Lira* i *Makbeta*) oraz X tomem tego wydawnictwa, zatytułowanym *Próba charakterystyki*, który ukazał się w 1897 roku i poświęcony był w całości idei przyswojenia Szekspira polskiej nauce.

Analogiczny okres w angloamerykańskiej recepcji dramatu: m.in. z pracami krytycznymi Lamba, i komentarzami do wydania dzieł Szekspira pod redakcją Furnessa<sup>1</sup> (1886), był czasem wykreowanej przez białego człowieka romantycznej wizji *Otella* w teatrze i rasistowskiego zabarwienia towarzyszących mu komentarzy. Przy czym był to jeden z kolejnych okresów w długiej historii recepcji dramatu – liczonej od czasów elżbietańskich. Dziewiętnasty wiek w polskiej krytyce *Otella*, w związku z wejściem dramatu na deski polskich teatrów, był właściwym początkiem jego obecności w recenzjach teatralnych i pracach krytycznoliterackich<sup>2</sup>, obejmując tak odległe ideologicznie okresy jak triumf neoklasycznych wykładni estetyki literatury i teatru oraz fascynację twórców romantycznych, która zaowocowała ideą przyswojenia do polskiej kultury Szekspira oczyszczonego z pseudoklasycznych naleciałości.

Zaprezentowana w tej części opracowania dziewiętnastowieczna historia teatralnego odbioru sztuki ma na celu przede wszystkim wskazanie kulturowych przejawów obecności dramatu i nie jest pomyślana jako próba przeprowadzenia historycznej dokumentacji z jego obecności na polskiej scenie. Nie odnoszę się do całości materiału archiwalnego związanego z adaptacją teatralną. Głównym źródłem z którego korzystam są pojawiające się w prasie codziennej i periodykach recenzje teatralne i artykuły, na podstawie których można wnosić o skali obecności *Otella* w ówczesnym środowisku teatralnym oraz głównych sposobach odczytywania dramatu przez krytyków oraz aktorów i recenzentów teatralnych.

Należałoby zatem odpowiedzieć na pytanie jak dziewiętnasty wiek na ziemiach polskich kształtował *Otella*? Jak wyglądała francuska przeróbka dramatu i recenzje jej pseudoklasycznych krytyków? Czy istnieje związek między tłumaczeniem dramatu autorstwa Paszkowskiego, a motywami interpretacyjnymi podnoszonymi w badaniach krytycznoliterackich nad sztuką oraz recenzjach wystawień teatralnych opartych na tym tłumaczeniu? Jak przedstawia się

<sup>1</sup> Więcej o angloamerykańskiej krytycznoliterackiej recepcji dramatu piszę w podrozdziale 1.2.1.

<sup>2</sup> Pomijając okres osiemnastowiecznej fascynacji Polaków twórczością Szekspira.

wzajemna relacja krytyki literackiej i recepcji teatralnej tragedii w omawianym okresie.

### **3.1 Wpływ francuskiej przeróbki *Otella* według Jeana François Ducisa na polską recepcję dramatu**

Żurowski podaje, że powstanie sceny narodowej i działalność Wojciecha Bogusławskiego „[w]prowadza repertuar, który powiedzie polską scenę ku preromantyzmowi” (1976: 25) oraz, że „[k]ontekst [...] w jakim u Bogusławskiego występuje Szekspir, to repertuar niemiecki; więcej nawet – Szekspir jest z tym repertuarem wprost identyfikowany” (1976: 25-26). W odróżnieniu do prapremier *Hamleta* i *Makbeta* na scenie Teatru Narodowego, opartych na niemieckich przeróbkach, w recepcji *Otella* charakterystyczne jest, że o scenicznym kształcie dramatu w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku decydowało tłumaczenie oparte na francuskiej przeróbce autorstwa Jeana- François Ducisa. Prapremiera *Otella* w 1801 roku w Teatrze Narodowym odbyła się na podstawie polskiego tłumaczenia tej wersji tragedii, dokonanego przez Ludwika Osińskiego według wymogów klasycystycznych (Szykowski, 1916: 1). Recenzje teatralne z wystawień *Otella* sprzed wybuchu powstania listopadowego, odnosiły się wyłącznie do inscenizacji opartych na tej przeróbce. Roman Dyboski pisze o długim okresie popularności przeróbek *Otella* we Francji, trwającym jeszcze w czasie wzrostu znaczenia estetyki romantyzmu w europejskiej recepcji Szekspira. Podaje on także przykład popularnej francuskiej parafrazy *Otella* autorstwa Alfreda de Vigny, z 1829 roku (Dyboski, 1927: 332). Wydanie przez Chomińskiego w 1829 roku tłumaczenia *Otella*, opartego na wersji Ducisa, wydaje się potwierdzać równie długą, co we Francji, popularność niebezpośrednich przekładów *Otella* w polskiej recepcji.

Krzysztof Kurek (1999: 18) zauważa „powierzchowny charakter” francuskiej recepcji Szekspira, w odróżnieniu do kształtu recepcji niemieckiej, na którą duży wpływ wywarła praca angielskiego prekursora romantyzmu Edwarda Younga: *Conjectures on Original Composition [Rozmyślenia nad oryginalną kompozycją]* (1759), inicjująca znaczenie twórczości Szekspira dla rodzącej się epoki

romantyzmu i postulującą odrzucenie klasycznego wzorca literatury, na rzecz nieskrępowanej swobody twórczej autora. W konsekwencji niemieckie przeróbki Szekspirowskich dramatów, naśladując prezentowane przez Szekspira odrzucenie ograniczeń krępujących wyobraźnię, nie odbiegały od angielskiego oryginału w tak znaczący sposób, jak wersje francuskie (Kurek, 1999: 19). W tym rozumieniu Żurowski pisze o konsekwencjach repertuaru teatru Bogusławskiego dla „[w]łączenia Szekspira w krąg sztuk prowadzących scenę ku jej dziewiętnastowiecznym formułom” (1976: 26).

Powyższe stwierdzenie nie dotyczy *Otella* w tym samym znaczeniu, w jakim odnosi się do *Hamleta*, *Makbeta* i innych, opartych na niemieckich przeróbkach, prapremier Szekspirowskich dramatów z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. *Otello* w niemieckiej przeróbce, obecny był na ziemiach polskich przede wszystkim w wersjach nietłumaczonych na język polski, autorstwa Friedricha Schillera, Friedricha Ludwiga Schrödera<sup>3</sup> oraz Augusta Wilhelma Schlegela i Ludwiga Tiecka<sup>4</sup>, które nie wywarły tak istotnego wpływu na polską recepcję, jak królujące w Teatrze Narodowym, polskojęzyczne tłumaczenie przeróbki Ducisa. Można zatem stwierdzić, że *Otello* z okresu działalności Bogusławskiego i Osińskiego, wpisał się w atmosferę preromantycznych przymiarek teatralnych, o których wspomina Żurowski (1976: 25), nie tyle przez przybranie kształtów niemieckiej przeróbki, co przez konstrukcję fabuły, z mocnym wątkiem nieszczęśliwej miłości między dwojgiem bohaterów, upodabniających tragedię do romantycznej estetyki pokroju powieści *Nowa Heloiza* Jeana Jacques’a Rousseau<sup>5</sup>, będącego prekursorem trendów nadchodzącej epoki romantyzmu i wzrostu popularności twórczości sentymentalnej, akcentującej wątek nieszczęśliwej miłości między dwojgiem kochanków.

---

<sup>3</sup> *Otello* w przeróbce Schrödera wywarł duży wpływ na niemiecką recepcję Szekspira, goszcząc w latach 1776-1779 na scenie teatralnej Hamburga, przyczyniając się zarówno do wzrostu poczytności Szekspirowskich dramatów, jak i częstej obecności sztuki na niemieckich afiszach teatralnych do połowy dziewiętnastego wieku (Kurek, 1999: 20).

<sup>4</sup> Przeróbka *Otella* według Schlegela i Tiecka została wydana w 1840 roku, w XII tomie *Shakespeare's Dramatische Werte*. Kujawińska podaje (2009: 238), że na jej podstawie odbyło się wystawienie teatralne dramatu w dniu 7 listopada 1854 roku w Krakowie, z Iry Aldridgem w roli głównej. Było to przedstawienie dwujęzyczne, gdyż Aldridge wypowiadał swoje kwestie w języku angielskim.

<sup>5</sup> *Nowa Heloiza* (1761), jest powieścią epistolarną autorstwa Rousseau, która wywarła duży wpływ na estetykę literackiej twórczości epoki romantyzmu, dając impuls do praktyki odzwierciedlania przez fabułę niezwykle wysokiego poziomu uczuciowości.

*Otello* na scenie Teatru Narodowego, przynajmniej pod względem formy wystawienia, tkwił jeszcze w klasycystycznej stylistyce. W 1916 roku Tarnawski wystawił druzgocącą ocenę gustom początku dziewiętnastego wieku, odnosząc się do popularności francuskich przeróbek Szekspirowskich dramatów, nazwał je „ciasnym pseudoklasycyzmem” (1916: 8). Na temat ówczesnej praktyki wystawień teatralnych pisze, że tylko

[d]zięki olbrzymiemu wrażeniu, jakie największe arcydzieła Szekspira czynią na scenie, zdołały się one wcisnąć do repertuaru teatrów polskich – lecz w jakże zeszpeconej postaci! [...] wtłaczając w ramy trzech jedności, amputowano zbyteczne zdaniem krótkowzrocznych lekarzy członki, przybierano je w szatę języka ogólnikowego i bezbarwnego (Tarnawski, 1916: 8).

Dopiero powstałe w 1815 roku Towarzystwo Iksów<sup>6</sup> rozpoczęło starania tworzenia systematycznej krytyki teatralnej i stopniowo, mimo klasycystycznych upodobań zdawało się dostrzegać potencjał drzemący w sztukach Szekspira (Stanisz, 2011: 15-16). Żurowski pisze, że co prawda Iksowie wywodzili się z kręgu wyznawców klasycznych teorii osiemnastego wieku, jednak reprezentowali pierwszy ośrodek na gruncie polskiej krytyki teatralnej, który zdawał sobie sprawę, że widowiskowość w teatrze nie może być wyłącznie cechą opery, a wystawienie tragedii na scenie nie powinno wiązać się z deklamacją tekstu literackiego (Żurowski, 1976: 35-36). Towarzystwo rozumiało potrzebę wystawienia dzieł Szekspira w języku polskim, naznaczając początek okresu, kiedy w teatrze zdominowanym przez farsę i melodramat, zaczął toczyć się bój o oryginalne wersje Szekspirowskich dramatów.

W świetle powyższych uwarunkowań na uwagę zasługuje praca Franciszka Wężyka *O poezji dramatycznej* z 1811, w której autor zawarł entuzjastyczną ocenę twórczości Szekspira, uznając *Otella* (obok *Hamleta* i *Burzy*), za wzór twórczości dramaturgicznej (Stanisz, 2011: 16). Marian Szykowski publikując

---

<sup>6</sup> Towarzystwo Iksów skupiało recenzentów teatralnych publikujących m.in. w *Gazecie Warszawskiej*. Jak podaje Żurowski (1976: 35), jego członkowie sympatyzowali z późno klasycystycznymi teatralnymi krytykami francuskimi, dbając o odpowiedni, w myśl ich estetycznych wykładni, poziom sztuk teatralnych, mający się wyróżniać jednolitością charakteru bohaterów i monolitycznym tonem (Żurowski, 1976: 35).

artykuł w dzienniku *Nowa Reforma*<sup>7</sup>, z okazji zbliżającej się trzechsetnej rocznicy śmierci stradfordczyka, nazwał Wężyka „[p]ierwszym bezwzględny wielbiciele dramaturgii Szekspira” (1916: 1). Co ciekawe rozprawa *O poezji dramatycznej* powstała na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, którego członkiem był m.in. Osiński, autor tłumaczenia *Otella* z francuskiej przeróbki Ducisa. Wężyk zaskoczył swoich mocodawców absolutnym uznaniem dla kłócącego się z klasycystycznymi prawidłami literatury kunsztu Szekspira, powołując się na szkołę niemiecką, w szczególności Schlegela. Z tego powodu autorowi odmówiono druku artykułu, jego praca warta jest jednak odnotowania jako dowód na wrażenie, które *Otello* był w stanie wywrzeć na polskich czytelnikach w czasie, kiedy w teatrze obecny był wyłącznie w przeróbce na modłę francuską. Praca Wężyka zasługuje na przypomnienie również ze względu na fakt, że była jedyną i niewielką próbą analizy *Otella* z krytycznoliterackim zacięciem, w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku.

Jak podaje Stanisław, do powstania listopadowego nie było szans na pojawienie się w teatrze *Otella* w innej wersji, niż w tłumaczeniu z francuskiej przeróbki<sup>8</sup> (2011: 15). Pierwszym odtwórcą tytułowej roli w tej wersji scenicznej dramatu był Marcin Szymanowski, a od 10 lipca 1815 roku, Ignacy Werowski (Dąbrowski, 1947/48: 15). *Otello* należał do najczęściej wystawianych w Warszawie przeróbek Szekspira<sup>9</sup>, stanowiąc trzon jego obecności w teatrze początków dziewiętnastego wieku. W Teatrze Narodowym do 1814 roku, czyli

---

<sup>7</sup> Szykowski uznał, że rocznica śmierci Szekspira warta jest odnotowania, pomimo trwającej w owym czasie I wojny światowej, zaprzatającej umysły polskich czytelników (1916: 1).

<sup>8</sup> Redaktorzy jubileuszowego wydania dzieł Szekspira z 1964 roku (z *Otellem* w tomie VI) wskazują, że okres pseudoklasycyzmu był o tyle pozytywnym zjawiskiem w polskiej literaturze, że jego rygorystyczne zasady oczyściły język polski z nagromadzonych przez wieki makaronizmów (Helsztyński; Jabłkowska; Staniewska, 1964: 996).

<sup>9</sup> W pierwszym dwudziestolecu dziewiętnastego wieku w Warszawie, obok *Otella* najczęściej wystawianymi Szekspirowskimi sztukami były: *Hamlet* – 26 przedstawień, *Król Lear* – 14, *Makbet* – 6 oraz oparty na zaczerpniętych przez Bogusławskiego z francuskiej przeróbki *Romea i Julii* autorstwa Louisa-Sébastiena Merciera, dramat *Groby Werony* – 10 przedstawień. W późniejszym okresie do powyższych dołączyły dwie komedie: *Wiele hałasu o nic* i *Poskromienie złościcy* (Stanisław, 2011: 16- 17). *Hamleta* grano m.in. w tłumaczeniu Bogusławskiego, na podstawie niemieckiej przeróbki dramatu autorstwa Friedricha Ludwiga Schrödera (Jung, 2013; 223-225). Jak podaje Kurek, Bogusławski we wstępie do swojego tłumaczenia *Hamleta* w IV tomie *Dzieł Dramatycznych* z 1821 roku, pisał o dostosowaniu przekładu również do innej niemieckiej przeróbki, według Augusta Wilhelma Schlegela (Kurek, 1999: 15). *Makbeta* grano według niemieckiej przeróbki Friedricha Schillera, w tłumaczeniu Stanisława Regulskiego (Hahn, 1958: 23). *Króla Leara*, tak jak *Otella*, oparto na polskim tłumaczeniu Osińskiego z przeróbki Ducisa (Kurek, 1999: 18).

jeszcze za dyrekcji Wojciecha Bogusławskiego, odbyło się dziesięć przedstawień tragedii (Stanisz, 2011: 16-17). W 1824 roku teatr ten wystawiał *Otella* z Ignacym Werowskim w sezonie letnim, gościnnie na scenach w Płocku, Poznaniu i Kaliszu (Dąbrowski, 1947/48: 15). Wejście do teatrów wersji *Otella* tłumaczonej bezpośrednio z języka oryginału znaczone było dokładnymi datami, ale cezura oddzielająca klasycystyczną przeróbkę od tłumaczenia Paszkowskiego była bardziej płynna. Jeszcze w 1843 roku, czyli w okresie przejściowym w polskiej recepcji dziewiętnastowiecznego Szekspira, ze względu na powstanie listopadowe i represje zaborców, odbyło się w Krakowie przedstawienie oparte na wersji scenicznej dramatu w tłumaczeniu Osińskiego, w którym rolę tytułową grał Józef Rychter (Żurowski, 2001: 22). Wystawienie według tej samej wersji we Lwowie w 1855 roku było fiaskiem (Dąbrowski, 1947/48: 15).

W omawianym okresie *Otello* oddziaływał na gusta Polaków właściwie wyłącznie przez teatralną obecność adaptacji Ducisa. Od 1802 roku można mówić o zapoczątkowanym w *Gazecie Warszawskiej* zwyczaju drukowania recenzji teatralnych w codziennej prasie. Mimo podziałów kreślonych zaborami, prasa miała dużo bardziej masowy zasięg, większy nawet od zbiorowych wydań dzieł Szekspira z drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Miało to ogromne znaczenie dla odbioru sztuki, choć nie znano Szekspirowskiego oryginału. Recenzje tej wersji wystawienia w znacznym stopniu odnosiły się do elementu wizualnego, związanego z odbiorem *Otella* oglądanego na scenie, co w przeważającej części prowadziło do wypowiedzi nacechowanych ideą wyższości białej rasy, co omawiam w dalszej części pracy. Już nie samo towarzyszące lekturze wyobrażenie człowieka, a fizyczna obecność ciemnoskórego bohatera (w charakteryzacji „blackface”) na scenie, prowokowała szczególny ton recenzji<sup>10</sup>.

Czym charakteryzowała się francuska przeróbka *Otella* autorstwa Ducisa? Odpowiedzi na to pytanie pomagają udzielić recenzje wystawień dramatu, opartego na polskim tłumaczeniu Ducisa przez Osińskiego. Zaprezentowana w dodatku do *Gazety Warszawskiej* z 6 listopada 1804 roku recenzja wystawienia

---

<sup>10</sup> W tym kontekście ogromne znaczenie dla recepcji teatralnej sztuki miało wcielenie się w rolę *Otella* czarnoskórego aktora Iry Aldridge’a, przebywającego gościnnie na ziemiach polskich aż sześć razy. Aktor odegrał również istotną rolę w recepcji dramatu w angloamerykańskim kręgu teatralnym. Można zatem uznać, że pamięć o jego aktorskim wcieleniu *Otella* jest punktem wspólnym w historii anglo i polskojęzycznej recepcji sztuki.



*Otella* z 4 listopada w Teatrze Narodowym, brzmiała niczym komentarze do zupełnie innej historii, niż recenzje poświęcone wersji dramatu opartej na przekładzie Paszkowskiego. Krytyk w recenzji warszawskiego wystawienia dramatu z 1804 roku określił *Otella* jednym z najlepszych dzieł Ducisa (1804: 1515). Jest to bodaj najlepsze odzwierciedlenie stopnia zmian, którym poddano tragedię w tej przeróbce – funkcjonowała w świadomości odbiorców jako dzieło francuskie. Recenzent w dalszej części artykułu dał wgląd w jej treść, która różniła się od Szekspirowskiego oryginału nie tylko imionami postaci, ale i zarysem akcji.

Tytuł przedstawienia brzmiał *Othello, czyli Murzyn z Wenecyi*. Recenzent nazywa Otella „Afrykaninem”. Desdemona zyskuje imię Heldemona, Jago to Pezar, ojciec Desdemony nazywany jest Odalbertem. Pojawia się też Loredan, syn Doży, zakochany w Desdemonie (Heldemonie), którego postać zapewne miała być odpowiednikiem Rodryga (1804: 1514). Otello jest dowódcą wojsk weneckich, ratującym państwo przed zbrojnym niebezpieczeństwem. Zyskuje miłość Heldemony, której ojciec, nie mogąc znieść tak jawnego nieposłuszeństwa córki, udaje się do senatu. Senat wysłuchując opowieści, którymi Otello zdobył serce Heldemony, zostawia jej wolną rękę. Kobieta wybiera swojego ukochanego, co ojciec kwituje ostrzeżeniem dla Otella: „[c]zuway nad nią, luba małżonka, po zdradzie oycy może także zdradzić i męża” (1804: 1514). Jago (Pezar), tak jak u Szekspira, jest inicjatorem intrygi i katalizatorem wydarzeń, jednak poszczególne elementy wątku różnią się od oryginału.

Loredan prosi Heldemonę o wstawiennictwo u Otella, ponieważ chciałby brać udział w walkach pod jego dowództwem, jednocześnie informuje, że ojciec kobiety, przez swoje nadmierne uniesienia przed senatem, popadł w niełaskę i ma być osądzony. Otello i Pezar mijają wychodzącego Loredana, którą to sytuację Pezar natychmiast wykorzystuje dla wzbudzenia zazdrości swojego dowódcy. Tymczasem ojciec Heldemony zmusza ją do podpisania wyrzeczenia się małżeństwa z Otellem, szantażując ją wizją popełnienia samobójstwa. Córka podpisuje dokument, jednak kiedy nie godzi się na małżeństwo z Loredanem, ojciec odstępuje od dalszego nagabywania córki, zostawiając podpisaną kartkę w jej posiadaniu. Heldemona w trosce o ocalenie ojca przekazuje dokument Loredanowi, aby wyprosił dla ojca łaskę przed senatem, prosząc o przekazanie

ojcu na pocieszenie swojej diamentowej opaski, prezentu od Otella. Loredan zgadza się spełnić te prośby pod warunkiem, że kobieta obieca opóźnić ślub z Otellem o jeden dzień. Jednak prośba Heldemony o odłożenie ślubu pogłębia wzbudzone przez Pezara podejrzania u Otella. Jednocześnie Pezar przynosi mu odebraną Loredanowi diamentową opaskę i dokument w którym Heldemona zgodziła się zrezygnować ze ślubu. Pezar twierdzi, że Loredan planował jej porwanie, za co musiała spotkać go śmierć. Dla Otella jest to ostateczne potwierdzenie podejrzeń co do zdrady kobiety, w szaleńczym napadzie przychodzi do jej pokoju, dręcząc ją wyrzutami i obelgami. Litość Heldemony nad śmiercią Loredana jeszcze bardziej go rozsierdza, aż przebija ją sztyletem. Wtedy pojawiają się Doża z Loredanem i na jaw wychodzi oszustwo Pezara, a Otello w rozpaczę popelnia samobójstwo.

Choć tragedia weszła na scenę polską we francuskiej przeróbce Ducisa, to jej recenzje odzwierciedlają niepokój pseudoklasycznych krytyków teatralnych, związany ze stosownością aktorskich środków wyrazu. Krytycy *Otella* przenieśli na grunt polski, obecne w angielskim teatrze już w osiemnastym wieku<sup>11</sup>, niezadowolenie towarzyszące nadmiernej ekspresji i emocjonalności kreacji scenicznej głównego bohatera i związane z ogólnym przesłaniem prezentowanej na scenie historii.

W *Gazecie Warszawskiej* z 6 listopada 1804 roku anonimowy recenzent wystawienia dramatu, skupia się na krytyce emocjonalnej warstwy utworu, gwałtowności bohaterów i przebijającej z opowieści niezwyklej brutalności. Zaznacza, że tragedia ta po raz pierwszy grana była w teatrze francuskim w 1792 roku, w trakcie rewolucyjnych okrucieństw, dlatego

[d]obre przyjęcie dzieła tego, w którym okropność do najwyższego posunięta iest stopnia, pewnym było znakiem wpływu rewolucyi na teatrach i na publiczności uczęszczającej wtedy na nie. Któryżby autor przed 1789, ośmielił się był wystawić w tym sposobie na scenie Francuzkiej morderstwo tym większe sprawujące obrzydzenie, im widoczniejszą iest rzeczą: iż *Othello* uwiadomiony o uprzątnieniu

---

<sup>11</sup> Niezadowolenie angielskich krytyków tego okresu wzbudzała ekspresja, jaka towarzyszyła Otellowi w wykonaniu Garricka, który jako jeden z pierwszych aktorów zrywał z tradycją monotonnej w środkach wyrazu, kreacji bohatera na scenie, o czym piszę w rozdziale pierwszym.

celu zazdrości swojej, przez doniesione mu zabicie *Loredana*, i po usprawiedliwieniu się przed nim kochanki; nie srożyć się bardziej, ale raczej ulgę nieiałą w cierpieniach duszy znaleźć powinien (1804: 1515)<sup>12</sup>.

Według autora artykułu, przedstawienie na scenie morderstwa było nie do zaakceptowania dla polskiego widza, tym bardziej tak obrzydliwego morderstwa, popełnionego na przekór zaprzeczeniom ukochanej i śmierci, która spotkała jej rzekomego kochanka. Zdaniem krytyka, w wyniku zabójstwa Heldemony „[z]amiast wyciśnienia czułych łez litości i żalu, malują się na ich [widzach] zdumiałych twarzach odrazą i osłupienie” (1804: 1515). Na potwierdzenie negatywnych emocji wzbudzanych sceną morderstwa nadmienił, że w trakcie premiery sztuki w Paryżu jeden z widzów nie wytrzymał i wykrzyknął, że „[a]frykanin to zrobił, ale nie Francuz” (1804: 1515). Warszawskiego *Otella* nazywał „najmocniej oburzającym” (1804: 1515) i przeciwstawiał mu sposób w jaki tragedią zainspirował się Voltaire, tworząc dramat *Zaira*. Były jednak elementy, które przypadły recenzentowi do gustu:

[t]ragedya *Othello*, jest dziełem zawierającym wiele piękności w szczegółach i w wersyfikacji (na język Polski tłómaczona jest prozą) i chociaż bardzo jest daleką od doskonałości *Zairy*, uważać ją można jednak, iako jedno z najlepszych dzieł *Ducis* (1804: 1515).

Uderzające w tej wypowiedzi, napisanej zresztą w tonie charakterystycznym dla polskiej krytyki początku dziewiętnastego wieku, jest to, że jej jedyny pozytyw zamyka się w stwierdzeniu, że *Otello* mimo swoich niedociągnięć, należy do jednego z najznakomitszych dzieł *Ducisa*!

Cytowany powyżej warszawski recenzent oceniający wystawienie *Otella* w przeróbce *Ducisa* z 4 listopada 1804 roku, swoje sądy w znacznym stopniu wzorował na argumentach francuskich krytyków, w szczególności *Julesa Loisa*

---

<sup>12</sup> Dla porównania Kott pisał, że publiczność francuska w okresie rewolucyjnym nie znosiła krwawych scen, dlatego *Ducis* wprowadził do sztuki dwa alternatywne zakończenia; dobre i złe (1965: 128). Co ciekawe, jak pisze Kott, *Otello* w tej wersji nie mógł być Murzynem, żeby nie razić dam, dlatego jego karnacja miała żółty kolor, a *Desdemona* zamiast chustki gubiła diadem, reprezentujący dużo większą powagę niż chusteczka.

Geoffroya<sup>13</sup>, co w tym okresie było powszechną praktyką, w szczególności w przypadku krytyków wywodzących się z Towarzystwa Iksów. Złą ocenę gry polskich odtwórców Otella, Iksowie opierali na opiniach Geoffroya na temat kreacji scenicznej François Talmy, i jego sposobu gry na początku dziewiętnastego wieku. Choć ewolucja aktorskich środków wyrazu nie postępowała na polskiej scenie w tempie równym francuskiemu teatrowi, to polskiemu recenzentowi w sposobie gry i tak przeszkadzało, że

[w] graniu ogólnym aktorów nie zachowano deklamacji i w poruszeniach koniecznego stopniowania. I tak np. Odalbert w pierwszym akcie z tak mocnym mówił zapalem, iż w scenach późniejszych uniesienia jego zamiast być żywymi, zwolniać zdawały się (1804: 1514).

Jak pisze Żurowski, u podstaw troski pseudoklasyków o czystość aktorskiego warsztatu, leżało złe stopniowane napięcia emocjonalnego przez aktorów w kolejnych częściach spektaklu (Żurowski, 1976: 58).

Stopień wzorowania się polskich krytyków na sądach Geoffroya odzwierciedla zamieszczona 14 kwietnia 1812 roku, w dodatku do numeru 30. *Gazety Warszawskiej* recenzja innego wystawienia *Othello* w przeróbce Ducisa, które odbyło się 11 kwietnia. Za cały komentarz do przedstawienia, posłużył fragment z recenzji francuskiego wystawienia dramatu sprzed trzech lat, który polski krytyk zaczerpnął z francuskiego *Dziennika Państwa*. Brzmiał on: „[t]rajedią Othello przyjęto tak zimno, iż mniemałem, że przynajmniej na czas nieiaki Teatr Francuzki wolny będzie od sztuk Shakespearowskich; alem się w tej nadziei zawiódł” (1812: 532). Chcący wzorować się na francuskim krytyku rodzimy recenzent, przytoczył ten fragment z okazji warszawskiego wystawienia dramatu, zupełnie nie odniósłszy się do sztuki własnym komentarzem, poza użyciem na określenie głównego bohatera słowa „Afrykanin” (1812: 532). Wpis kończył się odesłaniem zainteresowanych dalszą lekturą do źródła. Tak skąpa treść notki

---

<sup>13</sup> Geoffroy był francuskim krytykiem schyłku okresu neoklasycznego, chcącym widzieć w dramacie odzwierciedlenie „Natury”, ale w formie sztucznie wystylizowanej, upiękzonej i monumentalnej. Chętnie negował przejawy nadmiernej aktorskiej ekspresji w roli Otella, w szczególności w wykonaniu jego francuskiego odtwórcy, François Talmy (Żurowski, 1976: 19-20). Aktor, podobnie jak wcześniej Garrick w teatrze angielskim, nie wahał się przy okazji wcielania się w rolę Otella, zerwać z kanonem klasycystycznego aktorstwa.

ukazującej się po premierze, w której autor nie umieścił własnych spostrzeżeń, mówi wiele o braku samodzielności w opiniach o sztuce *Otello*, jakie wygłaszali obserwatorzy jego polskich wystawień.

Krytyk należący do Towarzystwa Iksów, oceniając Ignacego Werowskiego w roli Otella z 1817 roku, pisał o „najsroższych przekleństwach”, których używał aktor, co więcej

dodał im nawet mocy nieużywanym na scenie naszej śmiechem przeraźliwym zajadłej zemsty. [...] Gra jego w ogólności miała więcej rozżalonej tkliwości niż ognia krwi afrykańskiej, do czego i głos jego wiele się przyczynił zmieniając się w końcu każdego periodu w śpiew żaloszny (cyt. za Lipiński, 1956: 33).

Z powyższego fragmentu zdaje się przebijać niekonsekwencja krytyka, który chętniej widziałby w tej roli „ogień krwi afrykańskiej”, co nie byłoby przecież w zgodzie z klasycystyczną w formie kreacją aktorską. Można się domyślać, że gdyby ujrzano na ówczesnej scenie gwałtowność i pasję scenicznego wizerunku Otella z drugiej połowy dziewiętnastego wieku, aktor tym bardziej byłby zdany na zajadłą krytykę. Niedopasowanie sposobu gry Werowskiego do wyobrażenia recenzenta, przy każdej próbie jeszcze bardziej odważnego sięgnięcia po emocjonalne środki wyrazu, nadające postaci indywidualne rysy, prowokowałoby do nieprzychylniej oceny, u której podstaw leżałoby programowe niezadowolenie z przemian konwencji aktorskiej. W 1818 roku o innym odtwórcy Otella pisano, że

[n]ie dał się słyszeć pan Szymanowski przy końcu czwartego aktu z tym sardonicznym śmiechem, którego pan Werowski nadto przesadza [...] Pan Szymanowski powinien by się odzwyczaić nieprzerwanego zawsze dyszenia. Niech to zachowa do najgwałtowniejszych tylko sytuacji. Gdy się w tym należyte nie zachowuje stopniowanie, ginie wszelkie na słuchacza wrażenie i ucho tylko obrażone (cyt. za Lipiński, 1956: 125).

Ponownie pojawia się w recenzji niezadowolenie z nieprawidłowego stopniowania emocji w roli, ale tak jak wcześniej w sposobie gry Werowskiego krytykowi przeszkadzał „sardoniczny śmiech” (Lipiński, 1956: 33), tak tym razem za

niestosowne uznano „dyszenie” aktora. Każda próba autorskiej interpretacji w wykonaniu aktora, nie była w stanie przejść niezauważona „obrażonemu” uchu krytyka. Motyw zmian w konwencji aktorskiej pojawiał się wielokrotnie w recenzjach z wystawień *Otella*, ale „zdeformowana” przez francuską przeróbkę, sceniczna wersja dramatu z początku dziewiętnastego wieku, zdawała się wymykać krępującym konwencjom teatralnym. Przede wszystkim dzięki konstrukcji psychologicznej Szekspirowskiego bohatera, na której podkreślenie przy użyciu zróżnicowanych środków wyrazu decydowali się niektórzy polscy odtwórcy,

W 1829 roku ukazało się w wersji drukowanej tłumaczenie *Otella* z francuskiej przeróbki Ducisa autorstwa Antoniego Chomińskiego: *Othello albo Maur z Wenecji. Tragedia w 5ciu aktach przez pana Ducisa w języku francuskim wydana, a na polski przetłumaczona przez Antoniego Chomińskiego, b. kapitana wojsk polskich*. Żurowski pisał o tej wersji dramatu, wydanej późno, jak na zawarte w niej klasycystyczne upodobania, w momencie kiedy do przeszłości odchodziły już rygory, jakim Chomiński poddał swój przekład, a „[r]epertuar spod znaku *Otellanie* grał już żadnej twórczej roli w polskim teatrze” (1976: 207)<sup>14</sup>. Było to jednak tłumaczenie Ducisa, które w odróżnieniu do przekładu Osińskiego, występowało w wersji „do czytania”. Choć nie wywarło realnego wpływu na kształt *Otella* w polskim teatrze, to jego pojawienie się jeszcze w 1829 roku, świadczy o skali wpływu, jaki Ducis odcisnął na polskich widzach i czytelnikach dramatu.

Chomiński deklarował we wstępie do swojego tłumaczenia, konieczność dobra moralnego, jakie powinno wypływać z każdego dzieła, tak rozumiejąc cel wydania swojego przekładu:

[j]eśli teatr nas bawi i prostuje błędy, można powiedzieć, że tem więcej jeszcze sprawia wstrętu do zbrodni, w tak rozlicznych ukazujących się postaciach. Sztuka *Othello* przynosi okropne wprawdzie, lecz pełne prawdy obrazy (1829: xi).

Złe wrażenie na klasycystycznie nastawionym autorze tłumaczenia, musiała wyrzucić skala nagromadzonych w dramacie emocji. Toteż dla dobra moralnego

---

<sup>14</sup> Żurowski ma na myśli czas obejmujący schyłek popularności *Otella* opartego na francuskiej przeróbce, jak również tymczasowy brak alternatywnej, polskiej wersji.

ogółu, Chomiński powziął zamiar jej przetłumaczenia w jedynym znanym sobie właściwym kształcie tj. wersji Ducisa. Tymczasem didaskalia u Chomińskiego, zapewne w sposób niezamierzony przez autora, wydają się kłócić z przesłaniem, któremu hołdował we wstępie wyjaśniając powód powziętego przez siebie zamiaru translacji. Chomiński pisze

Akt I: Teatr wystawia salę senatu. Senatorowie siedzą w swoich krzesłach, wielu urzędników okazuje się w pewnej odległości.

Akt II: Teatr wystawia pałac Othella.

Akt III: Teatr wystawia pokój sypialny Heldemony. Daje się w nim postrzegać łóżko z firankami, lampa zapalona, rozmaite meble i turbon, czyli dawna gitara na krześle (1829: 1).

Niemala liczba osób w scenie z senatem i romantyczna wizja łóżka Heldemony „z firankami” (1829: 1), w którym kobieta ma stracić życie, są według Żurowskiego (1976: 209), oznaką zagubienia się Chomińskiego w wytycznych, jakim powinna zostać poddana klasyczna tragedia. Chcąc uczynić z dramatu narzędzie moralnej nauki, daje tak skonstruowanymi didaskaliami, narzędzie do ekspresyjnego w formie wystawienia, z inscenizatorskimi konsekwencjami przypominającymi teatr preromantyczny.

Aktorów zaopatruje Chomiński w dużo więcej pozawerbalnych środków wyrazu, niż wypadaloby widzieć w tekście pseudoklasycznym. W 4 akcie Heldemona „[s]puszcza w ziemię oczy i drży z bojaźni” (1829: 78), również śpiewana przez nią pieśń o wierzbie posiada w tłumaczeniu Chomińskiego niezwykle sentymentalny charakter. Dominuje w niej odczuwane przez Heldemonę poczucie głębokiego żalu i mocne, plastyczne obrazy towarzyszącej jej w nieszczęściu przyrody:

Dwie chwile tylko znalazłam, jak kwiat co wnet ginie  
Kochać ciebie i umrzeć! Darmom obwiniona,  
Wyjdiesz z błędu, kiedy się krok zdrady dokona,  
Ujrzysz zdradę nieszczęsny, gdy już czas upłynie,  
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona.

Dzień się schyla na zachód, powietrze gęstnieje  
Huczy ptak, wieszczba smutna. Ach! Trwoży mnie ona  
Głowy roszczek chylą się już do ziemi łona,  
Brzoza płacze i moich łez potok się leje.  
Śpiewaj brzozę, jak śliczna jej barwa zielona (Chomiński, 1829: 92).

Emocjonalny charakter, jaki Chomiński nadał słowom Heldemony, bardziej niż z klasycystyczną wykładnią, zdaje się korespondować z daleką od niej w formie i czasie, epoką romantycznej inscenizacji teatralnej<sup>15</sup>. Jak pisze Tadeusz Sivert (1982: 690), przełamywanie patosu i monumentalnego stylu gry właściwe jest dopiero teatrowi polskiemu po 1863 roku, tymczasem Heldemona u Chomińskiego już w 1829 roku snuje swą pieśń przy akompaniamencie gitary, wylewając „łez potok” (Chomiński, 1829: 92).

Zapewne aby dramat swoim przesłaniem mógł wypełnić postawiony mu przez Chomińskiego we wstępie cel rozgłaszania dobra moralnego, tłumacz zaopatrzył *Otella* w alternatywną wersję zakończenia (obok tej, w której Otello zabija Heldemonę), sformułowaną na końcu pod nazwą *Przemiany tragedii Othello*. Prezentuje ona scenariusz w którym ojciec Heldemony zdąży zapobiec zabójstwu córki, po czym następuje wyjaśnienie nieporozumień między Otellem, dożą i jego synem Loredanem<sup>16</sup>.

Taki stopień zniekształcenia *Otella*, w formie i treści jaki w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku prezentowały tłumaczenia francuskiej przeróbki Ducisa w wykonaniu Osińskiego i Chomińskiego, decydował o kształcie scenicznych adaptacji dramatu. Jak zauważa Stanisław (2011: 16) cieszyły się one

---

<sup>15</sup> Przedstawiony fragment pieśni w przekładzie Chomińskiego przypomina również liryczny sposób tłumaczenia dramatu przez Paszkowskiego, który umieścił w tym miejscu następujące wersy: „[p]od wierzbą płaczącą dziewczyna łzy roni/ I śpiewa: wierzbo! wierzbo! Wdół główkę spuściła, skroń wsparła na dłoni/ I śpiewa: wierzbo! wierzbo! Zdrój mruczając opodał przywłarza jej jękom/ O wierzbo! wierzbo! wierzbo! Od łez jej gorących kamienie aż miękną” (4.3. 54-60).

<sup>16</sup> Tymczasem w analogicznym do przekładu Chomińskiego okresie we Francji, wystawiono *Otella* we wspomnianym już tłumaczeniu Alfreda de Vigny, w którym jeszcze śmielej wykorzystano romantyczny potencjał opowieści. Jak podkreśla Kott, *Otello* w tej wersji okazał się sztuką idealnie skrojoną na potrzeby dziewiętnastowiecznej sceny, zwiastując, że sztuka ze swoim operowym kolorytem i melodramatycznym podłożem, doskonale wpisze się w konwencje teatru romantycznego (Kott, 1965: 128). Chomiński, prezentując swoje tłumaczenie w tym samym czasie co Vigny, nieświadomie nawiązał do tradycji francuskiej, powoli rozstającej się z klasycystycznymi wykładniami.



popularnością widzów, ale nad ich krytycznymi recenzjami zawisła pseudoklasyczna estetyka, dobrze zobrazowana praktyką powoływania się w publikowanych na łamach polskiej prasy recenzjach, na francuskiego krytyka teatralnego Geoffroya. O kształcie *Otella* tego okresu decydowała więc nie tylko wizja jego francuskiej przeróbki, ale również panujące w teatrze upodobania w konwencji monumentalnej gry aktorskiej, której niektórzy odtwórcy roli Otella nieznacznie się przeciwstawiali. Daje to dramatowi ważne miejsce w historii polskiej recepcji Szekspira tego okresu<sup>17</sup>. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku, kiedy dramat przybrał formę nadaną mu przez polskie tłumaczenie bezpośrednio z języka oryginału, oceny prezentowanego w roli Otella sposobu gry były równie ważną częścią recenzji teatralnych, nierozzerwalnie łącząc recepcję *Otella* z dyskusją o zmianach teatralnej konwencji. Impulsem do zainicjowania dyskusji na temat kreacji aktora w roli Otella, a przede wszystkim ogromnego zainteresowania sztuką, były występy Alridge'a ze spektaklem w Szczecinie i Poznaniu, w styczniu 1953 roku. Choć sztuka grana była w języku angielskim, to aktor potrafił swoją aktorską kreacją wzbudzić ogromne zainteresowanie polskich widzów, kierując je również na samą sztukę, o czym piszę w dalszej części rozdziału.

### **3.2 Przekład *Otella* według Józefa Paszkowskiego a odbiór ciemnoskórego bohatera w recepcji dramatu z drugiej połowy dziewiętnastego wieku**

Przekład Paszkowskiego opublikowany po raz pierwszy w *Bibliotece Warszawskiej* w 1859 roku, miał największe znaczenie dla recepcji sztuki w Polsce<sup>18</sup>. Oprócz tego, że wszedł w skład dwóch dziewiętnastowiecznych wydań

---

<sup>17</sup> Warto wspomnieć o uwarunkowaniach historycznych, na tle których dramat we francuskiej przeróbce prezentował się w polskim teatrze pierwszych dziesięcioleci dziewiętnastego wieku. Proces wprowadzania polskiego Szekspira do teatru tego okresu, odbywał się w warunkach chaosu repertuarowego, a teatr zdominowany był przez melodramat. Sprawy komplikowały się, tym bardziej, że do głosu doszły realia polityczne, rozrywając doświadczenia warszawskiego i krakowsko-lwowskiego kręgu teatralnego (Żurowski, 2001: 20-21). W 1833 roku otwarto Teatr Wielki w Warszawie, ale „[j]edynym miejscem, w którym pomiędzy powstaniami istniał Szekspir w teatrze warszawskim, ze sceny przepędzony, było pierwsze piętro budynku teatru, z portretem dramaturga na ścianie.” (Żurowski, 2001: 20).

<sup>18</sup> Jak wskazałam w rozdziale drugim, pozostałe kompletne wersje tłumaczeń *Otella* ukazywały się dużo później: w 1880 roku wersja Szczęsnego Kluczyckiego oraz w 1895 roku wersja Leona Ulricha.

dział Szekspira, w których *Otello* został opatrzony krytycznym komentarzem, to był również podstawą pierwszego wystawienia teatralnego opartego na przekładzie sztuki wprost z języka oryginału, które odbyło się w 1862 roku w Warszawie, z występującym gościnnie Iram Aldridgem w roli głównej (Kujawińska Courtney, 2009 244). Również pozostałe premiery *Otella*: na scenie krakowskiej 27 lutego 1869 roku oraz na scenie lwowskiej 27 marca 1871 roku, oparto na tłumaczeniu Paszkowskiego. Od tego roku można mówić o polskiej recepcji *Otella*, w tym samym znaczeniu, w jakim mówi się o polskim Szekspirze w teatrze drugiej połowy dziewiętnastego wieku.

W związku z tak przedstawiającym się „monopolem” przekładu Paszkowskiego, zarówno z punktu widzenia krytyki literackiej, jak i obecności tragedii na scenie teatralnej, łatwo jest mówić o wpływie jednego tylko tłumaczenia na recepcję *Otella* w całej drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Przekład wprowadzał wersję zachowującą wierną wobec oryginału, konstrukcję świata przedstawionego, pozostając w zgodzie z powszechną w tamtym okresie, ideą przyswojenia Szekspira polskim czytelnikom, odcinając się od klasycystycznej retoryki deformującej formę i treść. Jak wynika z przedstawionej w rozdziale drugim recepcji translatorskiej *Otella*, nawiązania do czarnoskórego bohatera składają się na ważną część tekstu tłumaczenia.

W tak prezentującej się wersji dramatu, będącej podstawą interpretacji teatralnych *Otella* w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, jak również w ogromnym zainteresowaniu, jakie wzbudził Aldridge występami na ziemiach polskich w styczniu 1953 roku, upatruję przyczyn wzrostu znaczenia w krytyce *Otella*, motywów interpretacyjnych dotyczących rasy. Istotne były również uwarunkowania epoki: klasycystycznych krytyków początku dziewiętnastego wieku przejmowała przede wszystkim dbałość o zachowanie w teatrze czystej formy, w przypadku *Otella* chodziło przede wszystkim o nieprzekraczanie granicy dopuszczalnego poziomu ekspresji przez aktora wcielającego się w głównego bohatera<sup>19</sup>. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku zmiany estetyczne dotyczące sposobu gry były wciąż ważną częścią recenzji teatralnych *Otella*, ale

---

<sup>19</sup> W przytoczonych wcześniej fragmentach recenzji z Szymanowskim i Werowskim, odniesienia do pochodzenia *Otella* pojawiały się sporadycznie i nie można mówić o składaniu się ich na ważny element recepcji teatralnej.

był to również okres znacznego wzrostu zainteresowania polskiej nauki koncepcją rasy. Wiele z haseł *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* dotyczących „Negrów” czyli „narodów rasy czarnej” ([1859] 1901: 438), przytoczyłam przy okazji omówienia recepcji translatorskiej *Otella*, w odniesieniu do uwarunkowań historycznych w jakich funkcjonował przekład Paszkowskiego. Sam fakt pojawienia się tych terminów we wspomnianej encyklopedii był dowodem na rangę zainteresowania Polaków zagadnieniem Obcego etnicznie. Kontekst związany z odmiennością rasową był ważnym i często poruszonym wątkiem w recepcji *Otella*, posiadając przede wszystkim wymowę składającą się z rasistowskich uprzedzeń, w najlepszym wypadku odzwierciedlając ignorancję białego człowieka wobec odmiennego koloru skóry.

Element odmienności *Otella* pojawiał się w pracach krytyków zarówno w kontekście bezpośredniej oceny wyglądu i charakteru bohatera, jak i przy okazji prób wskazania przyczyn tragedii spotykającej *Otella* i Desdemonę. Odwołania do koloru skóry towarzyszyły także próbom oceny jego stosowności do formy dramatu jako tekstu literackiego. Centralne miejsce, jakie odmienność rasowa posiada w konstrukcji fabuły *Otella*, miało również znaczenie w dyskusji nad formą wystawienia teatralnego. Wreszcie refleksja nad naturą *Otella* towarzyszyła sporowi o przemiany gry aktorskiej, który tak jak w recepcji *Otella* w okresie pseudoklasycyzmu w polskiej kulturze, stanowił istotną część recepcji dramatu w drugiej połowie dziewiętnastego wieku.

### **3.2.1 Ocena pochodzenia i charakteru *Otella* w krytyce literackiej i teatralnej**

Wobec braku regularnych historycznoliterackich badań nad obecnością czarnoskórych w elżbietańskiej Anglii, opinia polskich badaczy była wypadkową dostępnych im informacji i indywidualnego sposobu ich interpretacji. Paszkowski przedstawił *Otella* jako „murzyna” (1859: 74). Zamieszczenie jego tłumaczenia w redagowanym przez Kraszewskiego zbiorze sztuk Szekspira (1875), było niewątpliwie wyrazem uznania dla pracy tłumacza, tudzież wartości dzieła. Jednak Kraszewski uznał za stosowne zaznaczyć we wstępie, że tłumacz mylił się

nazywając Otella Murzynem, bo „[p]oeta miał niezawodnie na myśli Maura śniadéj płci, ogorzałego” (1875: 68).

Nie da się przecenić wpływu opinii Kraszewskiego na kształt ówczesnej recepcji dramatu, biorąc pod uwagę fakt, że jego słowa były pierwszą na gruncie polskiej krytyki literackiej dramatu, próbą przedstawienia polskim czytelnikom głównego bohatera, występującego w oryginalnej, Szekspirowskiej wersji dramatu. Jednocześnie była to próba mająca szansę dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. Tym bardziej, że kwestii koloru skóry bohatera, poświęcił Kraszewski znaczną część swojego komentarza. Uważał, że chociaż w dramacie *Tytus Andronikus* bohatera o imieniu Aaron będącego Murzynem, Szekspir przedstawił jako Maura, to fakt ten nie powinien mieć przełożenia na wnioski dotyczące pochodzenia Otella. „Szlachetność ta i męztwo, które ujęły Desdemonę, były cechą Maurów, nigdy murzynów. Negr w XVI w. był uważany za istotę upośledzoną, której poeta nie śmiałby tknąć i podnosić” (1875: 68). Natomiast „[o] Maurach w Hiszpanii prawiono cuda jako o narodzie rycerskim, krwi gorącej, namiętym jak Otello i jak on szlachetnym” (1875: 68). Przytoczył Kraszewski również historyczny fakt dotyczący pobytu mauretańskich posłów na dworze królowej Elżbiety I w 1601 roku, których Szekspir zapewne miał okazję spotkać, który to fakt w połączeniu ze szlachetnością postaci Otella, Kraszewski uznał za nie podlegające dyskusji potwierdzenie, że autor dramatu chciał widzieć Otella jako Maura. Użycie przez Kraszewskiego historycznoliterackich faktów o obecności Mauretańczyków w elżbietańskiej Anglii było jedyną tego rodzaju próbą w ówczesnej recepcji dramatu na gruncie polskim.

Jak wskazałam w pierwszym rozdziale rozprawy, dziewiętnastowieczna literacka recepcja *Otella* obszaru angloamerykańskiego, prezentowała tendencję do określania głównego bohatera jako Maura o śniaddej/oliwkowej skórze. Podobną tezę postawił Kraszewski, nie stroniąc od kilku stwierdzeń o rasistowskim zabarwieniu. Niemniej jednak jego opinia nie prezentowała równie zajadłego poziomu krytyki, co w anglojęzycznych źródłach. Na podkreślenie zasługuje fakt, że chwalać Szekspirowski kunszt w kreśleniu jaskrawych przeciwieństw między postaciami dramatu, Kraszewski powstrzymał się od akcentowania plastycznej strony kontrastu związanego z różnicą w kolorze skóry między Otellem i

Desdemoną. Skupiał się on raczej na psychologicznej, a tym samym bardziej uniwersalnej naturze tragicznych w skutkach relacji między bohaterami. Jak pisze Stanisław (2011: 15), być może ze względu na silną klasycystyczną krytykę, jakiej poddano *Otella*, Kraszewskiego w 1875 roku zajęła w znacznym stopniu idea wyraźnego przedstawienia pozytywnej opinii na temat dramaturgicznej wartości tragedii, niejako na przekór wcześniejszym poglądom towarzyszącym adaptacji Ducisa:

[d]osyć jest Otella porównać do francuskiej tragedyi, aby odróżnić obraz z natury od konwencyonalnego utworu. Szekspira nic nie pęta, nie zna on innych wzorów nad to, co czerpie z natury i z siebie (Kraszewski, 1875: 68).

Ton wypowiedzi krytyków odnoszących się do pochodzenia Otella był zdecydowanie ostrzejszy w recepcji teatralnej dramatu. *Przegląd Tygodniowy* z 22 grudnia 1872 roku przynosi recenzję krytyka podpisującego się nazwiskiem Kotarbiński, który pisze o grze Leszczyńskiego, że

[u]jrzelśmy nieznany świat duszy ludzkiej, w którym sięga ona szczytów demonicznej namiętności. Widzieliśmy potężne, ale zgubne instynkty człowieka pierwotnego, którym jeszcze ogląda nie włoczyła na kark obrożę. [...] Pamiętał [aktor] przede wszystkim, że jest afrykaninem i żołnierzem, przejął się całym ogniem krwi południowej (1872: 407).

U Kotarbińskiego pojawia się, podobnie jak w przypadku recenzji *Otella* w przeróbce Ducisa i komentarzu Kraszewskiego do dramatu (1875), określenie „afrykanin” (1872: 407). Być może znalazło ono swoje źródło w stanie ówczesnej wiedzy Polaków na temat przedstawicieli rasy czarnej<sup>20</sup>.

Tymczasem *Otello* w przekładzie Paszkowskiego pojawia się po raz pierwszy na deskach polskiego teatru 23 maja 1862 roku, z czarnoskórym Iraw Aldridgem w roli głównej, który wypowiadał swoje kwestie w języku angielskim, pozostali

---

<sup>20</sup> Co prawda w *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* odniesienia do rdzennych mieszkańców Afryki zamykały się w kilku terminach: „Negrowie” (1901: 438-439) „Bantu” (1901: 113) i „Berberowie” (1901: 326-327), jednak wrażliwość na różnice etniczne między przedstawicielami rasy czarnej pozostawiała wiele do życzenia.

aktorzy zaś w języku polskim. Co ważne, była to jedyna premiera Szekspirowska, zaprezentowana na warszawskiej scenie teatralnej w latach sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Unikatową częścią dziewiętnastowiecznej recepcji *Otella* są fragmenty recenzji teatralnych odnoszące się do obecności Iry Aldridge'a na ziemiach polskich. Składają się na recepcję dramatu formułowaną pod wpływem doświadczenia rzeczywistego kontaktu z czarnoskórym bohaterem. Kujawińska Courtney zauważa, że Aldridge tym różnił się od innych podróżujących po Europie aktorów, że „[z]dobył międzynarodową sławę i uznanie mimo problemów politycznych, które wiązano z kolorem jego skóry i problematyką wystawianych dramatów Szekspira” (2009: 269). *Otello* jest tą Szekspirowską sztuką, która stanowiła jeden z najważniejszych elementów jego obecności na polskich scenach, zarówno w ujęciu ilościowym, czyli częstotliwości jej odgrywania, jak i pozytywnego przyjęcia wśród widzów. Mimo, że część recenzji odnosi się do wystawień *Otella* nie opartych na polskim tłumaczeniu Paszkowskiego, to warto przytoczyć ich fragmenty ze względu na bezprecedensowość zjawiska, jakim było pojawienie się aktora w roli *Otella* na ziemiach polskich, jak również z uwagi na znaczenie, jakie miała kreacja Aldridge'a dla późniejszego odbioru tej roli w wykonaniu polskich aktorów<sup>21</sup>.

Aldridge przebywał w Poznaniu z wystawieniami *Otella* 25 i 27 stycznia 1852 roku. *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* zamieściła recenzję jego występu, która pod opisem sposobu gry aktora, w rzeczywistości prezentowała ówczesne rozumienie postaci jako szlachetnego dzikusa, podkreślając gwałtowne stany emocjonalne i skalę szaleństwa:

[s]wobodna mowa, wzrok spokojny zapowiadały w nim [tj. Aldridge'u] na początku sztuki harmonię uczuć, w miarę jak ta harmonia psuć się zaczęła przez poduszenie Jaga, uczucia przybierały barwy ostrzejsze, twarz, oko, usta unosiły wprzód myśli, zanim wymówiły słowo, każde drgnienie, każdy połysek oka zdradzał, choćby kto nie rozumiał słowa, co miota sercem męża takiego, jakim był Otello; cóż dopiero wspomnieć, kiedy wzniosłość doszła szczytu. Ileż to boleści było w

---

<sup>21</sup> Przy okazji wystawienia *Otella* z Bolestawem Ładnowskim w roli głównej, które miało miejsce 27 lutego 1869 roku, krakowski *Czas* wspominał doskonale warunki fizyczne jakie posiadał Aldridge, który „[b]ył sam murzynem, w żyłach jego płynęła krew południowa, ryk lwa był mu nieobcym i niejako naśladował go, przerażając, lecz nie rażąc” (1869: 2).

jego łkaniach, jaki ogień żarzył się w oczach, gdy z tłumionej piersi wydarł się pierwszy odgłos rozpacz. Był to wulkan, który podziemnym głosem zapowiedział burzę i z hukiem grzmotu wylał lawę swych uczuć. Wrażenie było ogromne, publiczność w większej części nie rozumiejąca po angielsku, zrozumiała przecie uczucia, które się malowały w artyście licach, oku, ustach, cieniowaniach głosu, całym ciele, jednym słowem w owych przewodnikach duszy. Całość dowodziła, że p. Ira Aldridż jest ową spójnią genialnego i silnego ducha, w ukształconym i silnym ciele. Podobały się nam także nieme postacie artystów występujących społem z panem Aldridż, którzy nie mając nic do działania i stać przymuszeni na scenie, umieli przecie tak połączyć się w całość, że mieliśmy przed nami jakby obrazy ruchome, zdjęte z najlepszych obrazów lub posągów (Udalska, 1993: 211).

Szczególnie uderzające w opisie gry Aldridge'a jest wskazanie roli partnerujących mu aktorów. Wrażenie, jakie ciemnoskóry aktor wywierał swoją interpretacją na widzach, przesłaniało występy jego scenicznych partnerów. Abstrahując od poruszanej w krytycznych komentarzach oceny człowieka pod kątem jego pochodzenia i koloru skóry, wizerunek sceniczny Otella był takim, jaki większość widowni w tym czasie chciała oglądać. Wyjaśnia to widoczny jedynie z dzisiejszej perspektywy badawczej, rozdźwięk między rasistowskimi opiniami, a popularnością dramatu *Otello* na ziemiach polskich.

Czas z 22 stycznia 1853 roku w związku z pobytem aktora na ziemiach polskich zamieścił notkę biograficzną, zawierającą informację, że doszedł on do godności wojskowych, co jest dowodem, że „[c]zarna rasa nie jest niezdolną podnieść się do umysłowej oświaty” (1853: 2). Przy okazji obecności Aldridge'a w Krakowie i występu z *Otellem* w 1854 roku, *Czas* w numerze z 7 listopada, postanowił w krótkiej notce przybliżyć czytelnikom kilka opowieści z prywatnego życia aktora, który „[w]ziął sobie za powinność pokazać Europie, że i jego plemię zdolne jest wykształcić się” (1854: 3) i walczy o emancypację „murzynów” (1854: 3), nie samymi tylko sukcesami odnoszonymi na scenie, ale również działalnością charytatywną<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Fragment opowiadał o geście dobroczynności aktora i wykupieniu przez niego z niewoli w Nowym Jorku czteroosobowej rodziny niejakich Wilsonów.

Zanim krytycy zachwycili się występami Bolesława Leszczyńskiego, Bolesława Ładnowskiego i Romana Żelazowskiego, ogromne wrażenie zrobiła na widowni interpretacja Otella przez Aldridge'a w styczniu 1853 roku w Szczecinie i Poznaniu, a potem 7 listopada 1854 roku w Krakowie. W numerze 256. Czasu pisano, że pierwszy raz widziano prawdziwego Otella na krakowskiej scenie i „[w]szystko cośmy sobie mogli wyobrazić w rzeczywistości po przeczytaniu téj ogromnej tragedyi namiętności ludzkich, widzieliśmy na własne oczy na wtorkowém przedstawieniu” (1854: 3). Co istotne recenzent wyraził opinie, że w zamyśle Szekspira Otello nie był wcale Murzynem, a „[c]zarnym Nubijczykiem albo mieszkańcem skwarne Senegalu – jest to po prostu Maurytanin”, a odniesienia do czarnego koloru skóry były „[u]żyte w znaczeniu pogardliwym” i służyć miały jedynie w porównaniach za odróżnienie od reszty bohaterów, co było rzadką w krytyce teatralnej próbą tak dokładnej lokalizacji miejsca urodzenia bohatera. Mimo to chwając kunszt aktorski Aldridge'a nie wahano się w tym samym tekście stwierdzić, że „[p]rzestaliśmy się dziwić owéj śmiałości Szekspira, co kazał dumnej córce senatora weneckiego pokochać ‘czarnego diabła’” (1854: 3), co potwierdza brak logiki ówczesnych recenzentów w podejmowaniu próby wskazania dokładnego pochodzenia bohatera, skoro jego ocenę i tak jednoznacznie sprowadzano do negatywnych opinii na temat rasy czarnej. Dalej zaś podsumowując finałową scenę wystawienia stwierdzono, że

[s]zpetne rysy jego według europejskich pojęć o piękności, wypiękniały pełnią rozkoszy [...] w chwilach najstraszliwszego uniesienia wściekłość dzikiego zwierza, a nie szamotanie, ryk, a nie krzyk w głosie. Takim być musiał Otello, kiedy go geniusz poety stwarzał.

W związku z warszawską premierą *Otella* z Aldridgem, która miała miejsce 23 maja 1862 roku<sup>23</sup>, w dodatku do *Kurjera Niedzielnego* z 8 czerwca 1862 roku

---

<sup>23</sup> 14 grudnia 1872 roku *Otello* odgrywany był po raz wtóry na tej samej scenie, według tej samej wersji tłumaczenia, ale tym razem aktorzy wypowiadali kwestie w języku polskim. Przede wszystkim jednak była to premiera tylko V aktu dramatu. Premiera pełnej wersji dramatu odbyła się 7 listopada 1873 roku. Jako, że sprawa z odkrywaniem historii wystawień teatralnych nigdy nie jest łatwym zadaniem, Żurowski dodaje (2001: 182), że poza polskimi ziemiami premiera wystawienia opartego na przekładzie Paszkowskiego odbyła się w Kijowie i miała miejsce już w latach 1859-1862. Premierę pełnej wersji sztuki w 1873 roku, z Leszczyńskim w roli głównej i z Heleną



zamieszczono rycinę autorstwa Napoleona Dębickiego, przedstawiającą Otella jako Murzyna z przesadnie uwydatnioną górną wargą, na wpół nagiego, z dużym afro na głowie, kolczykiem w uchu i bransoletami wokół kostek. Jeden z rysunków zatytułowany „Szekspir studjowany po murzyńsku” przedstawiała tegoż Murzyna, zjadającego książkę. Na kolejnej Murzyn z groźną miną przepasany jest tylko luźną szatą, u boku ma przytwierdzony miecz. Ten obrazek nosił tytuł „Murzyn udaje murzyna”, co było oczywistą aluzją do występu Aldridge’a w Warszawie. Ostatnia rycina przedstawia okok Otella, leżącą na w łóżku Desdemonę, co jak zauważa Kujawińska Courtney (2009: 245), miało być aluzją do krążących plotek o ogromnej ekspresji aktora, jaką przejawiał w trakcie występów, rzekomo pozbawiając życia aktorki wcielające się w tę rolę. Recenzje odnoszące się do polskich odtwórców roli Otella w znacznym stopniu odwoływały się do ocen i symboli dzikiego i szlachetnego Otella, jakie pojawiały się w recenzjach z występów Aldridge’a<sup>24</sup>, co sprawia, że aktor i sposób, w jaki grał Otella, wywarły ogromny wpływ na polską recepcję sztuki, wpływając na jej popularność, a także ustanawiając pewnego rodzaju modelowy wzorzec scenicznego wizerunku tej postaci.

---

Modrzejewską w roli Desdemony, Szczublewski określił „[n]ajlepszym w dziewiętnastym wieku wystawieniem Szekspira w Warszawie” (Żurowski, 2001: 256-257). Struktura dramatu w reżyserii Chęcińskiego została jednak dość zmodyfikowana; m.in. zabrakło wtedy pojedynku Kasja i Rodryga, co mogło osłabiać znaczenie intrygi Jagona i umniejszać wrażenia jego demoniczności. Spektakl trwał cztery godziny, m.in. ze względu na wymogi zmiany dekoracji.

Wystawienie Otella z Aldridgem w 1862 roku i prapremierę 5 aktu z Leszczyńskim w 1872 roku dzieli aż 10 lat. W tym czasie szekspirowscy bohaterowie, tak często dopuszczający się spisków i królobójstw nie byli mile widzianymi przez cara Mikołaja I gośćmi na warszawskiej scenie teatralnej (Żurowski, 2001: 21). Również *Otella* z 1873 roku nie ominęły cenzuralne restrykcje. Obecne w tekście dramatu określenie „namiestnik”, nasuwało Warszawskiemu Komitetowi Cenzury skojarzenia z namiestnikiem Warszawy, Teodorem Bergiem i w protokole z jednego z posiedzeń Towarzystwa znalazł się zapis o dopuszczeniu do spektaklu pod warunkiem zmian w tekście z „namiestnika” na „porucznika” (Żurowski, 2001: 29). Duży wkład w obecność *Otella* na warszawskiej scenie miała partnerująca Leszczyńskiemu w premierze w 1873 roku, Helena Modrzejewska. Żurowski podaje, że w trakcie angażu w Teatrach Rządowych miała prawo do wyboru pięciu w sezonie ról i *Otello* obok *Hamleta*, *Romea i Julii* oraz *Wiele hałasu o nic*, należał do jej wyboru (Żurowski, 2001: 32).

<sup>24</sup> Na drugim biegunie tego rodzaju okolicznościowych wpisów w polskiej prasie znajduje się publikacja w *Kurjerze Lubelskim* z 15 sierpnia 1866 roku, w związku z mającym się odbyć wystawieniem *Otella* z Aldridgem w roli głównej. Co nie było częstą praktyką w recepcji teatralnej dramatu, gazeta wydrukowała dwie sceny z 5 aktu, kiedy Otello morduje Desdemonę i zabija siebie. Umożliwiało to czytelnikom samodzielną interpretację tekstu, abstrahującą od oceny aktora i odgrywanej przez niego postaci.

Czas w numerze z 3 marca 1869 roku wprowadza widzów do recenzji wystawienia *Otella* z Bolesławem Ładnowskim, które odbyło się kilka dni wcześniej, stwierdzeniem, że

Murzyn Otello, w którego krwi zdaje się płynąć żar podbiegunowej strefy południa, będącej jego kolebką, istny syn natury, szczery, otwarty, łatwowierny, ufny bez granic, płomienisty w porywach uczuć [...] jest w zazdrości swej jak rozjuszony lew pustyni (1869: 2).

W odróżnieniu do komentarzy identyfikujących bohatera jako Afrykanina, w powyższej recenzji w zdecydowany sposób wskazano południowoafrykańskie pochodzenie bohatera. Wypowiedź prezentuje właściwą dla większości krytyki teatralnej *Otella* drugiej połowy dziewiętnastego wieku, ekspresję odtwórcy głównej roli i zachwyt recenzenta, zależne od siebie w stosunku wprost proporcjonalnym.

Pojawiały się jednak nieliczne opinie krytyków dystansujących się od powszechnego oczekiwania dotyczącego odzwierciedlenia przez aktora wystarczająco wyraźnego pierwiastka dzikości w Otellu. W numerze 170 *Kurjera Warszawskiego* z 1879 roku, przy okazji omówienia stylu gry Ładnowskiego, recenzent krytykuje praktykę akcentowania półzwierzęcego, scenicznego wizerunku, nawiązującego do przyzwyczajenia, którym widownia zwykle obejmuje tę postać. Autor wpisu krytykował widzów najchętniej oczekujących na scenie gwałtownego sposobu gry, wynikającego z przekonania, „[ż]e ten murzyn musi być potworem, człowiekiem wielkiej siły muskularnej, wściekłym w gniewie, krzyczącym jak dziki zwierz, gdy szarpie swoją ofiarę, zgrzytającymi zębami i charczącym jak ranny lew” (1879: 3). Pragnął przestrzec widzów przed pułapką takiego stylu prowadzenia roli, wiążąc go z ryzykiem zbytniej karykaturalności bohatera, któremu groziła straszność i śmieszność. Tymczasem, według krytyka, powołaniem postaci jest przede wszystkim poruszanie widzów współczuciem. Recenzja ta mogła zdradzać nie tak bardzo stereotypowy sposób myślenia o *Otelli* albo być jedynie przejawem odmiennego od większości, gustu krytyka teatralnego.

Przy okazji gry Romana Żelazowskiego w roli Otella na krakowskiej scenie, recenzent w numerze 68 *Czasu* z 1880 roku<sup>25</sup> odniósł się do jeszcze innego sposobu określania wizerunku scenicznego Otella. Autor pisał, że bohater „[j]est lwem, ale lwem takim, jakim go rozumieli ci, co go nazwali królem pustyni, lwem kiedy spoczywa” (1880: 2). Z wypowiedzi tej przebija romantyczna tęsknota widza/krytyka za możliwością oglądania na scenie szlachetnego mieszkańca Afryki, związana jednak z trudnością w dokładnym określeniu jego natury i przeniesieniem jej na warunki teatralne. W dalszej części recenzji *Czas* napisał, że „[w] całej literaturze dramatycznej nie ma równie patetycznej, wzruszającej, a równie realnej postaci” (1880: 2). Połączenie wzruszenia i realności w jedną wizję idealnej kreacji scenicznej Otella, obrazuje właściwy krytykom teatralnym dylemat jak ocenić grę odtwórcy tej roli, wobec którego oczekuje się, że będzie wystarczająco szlachetny, zachowawszy realizm. Stereotypowe wyobrażenie „szlachetnego dzikusa” kazało oczekiwać furii i półdzikich manier, przy użyciu których łatwo było przekroczyć granicę aktorskiej wiarygodności. Toteż gra Żelazowskiego nie tak ekspresyjna, jak oczekiwałby *Czas*, została uznana za zbyt „szorstką prawdę” (1880: 2).

O rozumieniu pochodzenia i natury Otella spójnym z powyższym tonem wypowiedzi, czytać można było przy okazji występów Leszczyńskiego jeszcze w 1905 roku. W *Bibliotece Warszawskiej* Bogusławski pisze, że:

[d]usza jego należy do ognistych stref; z weneckim strojem przywdział na się cechy wykwiłtnej cywilizacji, królewską uprzejmość, wspaniałomyślność szlachetną, miłość rycerską. Ale niech go musnie podejrzenie, niech go ukąsi zwątpienie – a budzi się w rycerzu Afrykanin. Oblaskawiony lew jednym sussem przeskakuje do drapieżnych obyczajów pustyni (Bogusławski, 1905: 110).

W ujęciu Władysława Bogusławskiego wypowiedź „półdzika” natura Otella jest eksperymentem Szekspira, najwrażliwszą konstrukcją, na której możliwe jest

---

<sup>25</sup>Na uwagę zasługuje próba zestawienia wszystkich wystawień *Otella*, łącznie z przedstawieniami obejmującymi gościnne występy zagranicznych aktorów, jakiej podjął się Jan Zahorski w monografii *Szekspir w Polsce*, wydanej we Lwowie w 1897 roku. Wymieniał *Otella* na scenie krakowskiej (1897: 464), warszawskiej (1897: 472-473) i lwowskiej (1897: 480-481).

badanie wpływu zazdrości na ludzkie wybory życiowe. Recenzja ta eksponuje złożony charakter fascynacji białego człowieka Obcym, zamykając w jednej wypowiedzi atrakcyjność szlachetnej dzikości i pogardę wobec Innego, która rządziła umysłami większości dziewiętnastowiecznych recenzentów teatralnych.

### **3.2.2 Rasa Otella a sposób tłumaczenia przez krytyków literackich i teatralnych przyczyn jego tragedii**

Kraszewski rozumiał rycerskość bohatera w taki sam, stereotypowy sposób, jak teatralni krytycy: pisał o pierwotnej naturze Maura i łatwowierności oraz tendencji do gwałtownych reakcji, jedynie chwilowo okiełznanych przez cywilizację (1875: 68). Choć nie powoływał się w swojej opinii na żadne źródło, jego stanowisko zdaje się być wypadkową literatury sentymentalizmu i koncepcji łączących pierwotną naturę człowieka ze szlachetnością, w ujęciu właściwym Rousseau. Takie samo stanowisko, o różnym stopniu natężenia, przebiegało z większości wypowiedzi krytyków teatralnych.

Biegeleisen w odniesieniu do motywów postępowania Otella i przyczyn jego zazdrości również w bezpośredni sposób nawiązywał do koloru skóry bohatera. Jednak pisząc o odmienności jako potencjalnym czynnikiem, który mógł podkopać poczucie własnej wartości Otella, uniknął silnego ideologicznego nacechowania, obecnego zarówno u Kraszewskiego jak i w krytyce teatralnej. Nie zajmowała go również kwestia dociekania dokładnego miejsca narodzin bohatera:

[p]omimo królewskiego rodu i zasług poniesionych dla państwa, uważa go większość za paryasa. Odmienna rasa i pochodzenie wydzielają go z ogółu Wenecyan – mniejsza o to, czy był maurytaninem czy murzynem” (1897: 370).

Chociaż, mimo deklaracji, Biegeleisen w całym eseju nazywa Otella „murzynem”, a raz pojawia się też niewyraźne wskazanie „[p]ierwotnej, szlachetnej natury” (1897: 372) jako przyczyny nadmiernej łatwowierności Otella. Sugestia może wydawać się wzmocniona przez wyrażone przez Biegeleisena przy okazji charakterystyki postaci, przekonanie, że Szekspir postawił większy akcent na zaślepienie Otella niż na przebiegłość Jagona. Krytyk nadmienia też, że życie

pełne przygód, napotykanie wszystkich dziwów tego świata, żołnierskie trudy i wieczna walka z przeciwnościami losu, nie zdołały „[p]rzytłumić w murzynie ognia wyobraźni” (1897: 373), co jednoznacznie można odebrać jako poszukiwanie przyczyn gorącej krwi w uwarunkowaniach wewnętrznych, zależnych od natury bohatera.

Taki sam wątek był podejmowany na łamach *Czasu* z 23 marca 1880 roku, przez krytyka wystawienia *Otella* z 20 marca w Krakowie. Podkreślał on, że bohater stawiał w swoim życiu czoła wielu przeciwnościom. Nie wpłynęły one negatywnie na jego ufność wobec świata, pozostawiając serce czystym: „[n]a dnie jego [serca] Otello nosił bezwiednie zaród pożerającej zazdrości, oczekującej na okoliczności, pod którymi mogłaby się rozrósć w namiętność, która raz objawszy go w swoje węzowe sploty, doprowadza do dzikości i zezwierzęcenia” (1880: 2).

Biegeleisen, mimo akcentowania w krytycznej analizie *Otella* (1897) łatwości bohatera wynikającej z uwarunkowań biologicznych, zdawał się jednak pozostawiać czytelnika przede wszystkim z przekonaniem, że „[d]emoniczna siła namiętności to cała ‘wina’ Otella” (1897: 372), a jego historia jest „[p]rzestrogą daną człowiekowi, iżby się strzegł wybuchów tkwiącej w nim zawziętości” (1897: 376). Uniwersalne odniesienia do „człowieka” (1897: 376) i do „demonicznej siły namiętności” (1897: 372), zdają się nie zawierać tak jednoznacznego, jak w krytyce teatralnej, wskazania źródeł łatwości bohatera w jego odmienności rasowej.

Recenzenci teatralni rozwijali praktykę szukania przyczyn tragedii Otella przede wszystkim w jego pochodzeniu. W *Przeglądzie Tygodniowym* z 16 listopada 1873 roku autor artykułu o *Otelli*, podpisany nazwiskiem Zgliński, przekonywał, że „[z]azdrość zbyt jest jasną w duszy Otella, aby jej bytu zaprzeczyć można” (1873: 465). Ze względu na gorący temperament bohatera, zazdrość, której Otello jest ofiarą, została zintensyfikowana daleko bardziej, niż w przypadku człowieka nieskłonного do łatwości. Otello sprawia wrażenie „[b]engalskiego tygrysa lub zbrodnia gotowego zniszczyć dokoła siebie wszystko, dla dogodzenia rozhukanej namiętności swojej” (1873: 465). Zdaniem autora nic tak nie dowodzi naiwności bohatera, jak błaha sprawa z chustką, urastająca do rangi namacalnego dowodu zdrady. Zresztą nawiązaniem do chusteczki jako

dowodu zdrady, zdaje się Zgliński nieco przypominać wypowiedź Rymera i jego „tragedię chusteczki”. Choć krytyk wychodził z innych założeń niż Rymer, chusteczka była dla niego równie drażniącym i błahym elementem intrygi i identyfikował ją przede wszystkim jako katalizator wrodzonej zazdrości Otella.

W numerze 277. krakowskiego *Czasu* z 1872 roku, powstała recenzja gościnnego wystawienia sztuki z udziałem Leszczyńskiego, w której autor pisał o Otellu jako o bohaterze tragicznym. Wzorem greckich tragedii nad dokonywanymi przez niego wyborami miała ciążyć fatalność. W dalszej części tekstu znalazło się jednak jednoznaczne wskazanie źródeł niepowodzeń w „[g]orącej krwi tego syna pustyni”<sup>26</sup>, która „[z]astępuje wszechwładnie natchnienia rozumu” (1872: 1).

Przeprowadzone przez Edwarda Lubowskiego przy okazji warszawskich występów Leszczyńskiego, studium natury Otella, które ukazało się w *Bibliotece Warszawskiej* w lutym 1873 roku, również wpisywało się w dyskurs związany z powodowanym zazdrością i szaleństwem bohaterem. Był to dyskurs szukający bezpośrednich i jednoznacznych przyczyn jego gwałtowności w uwarunkowaniach biologicznych. Teoretyczną podstawą prezentowanej przez autora tezy było przekonanie o kunszcie Szekspira i jego szczególnej zdolności do tworzenia pełnowymiarowych, ludzkich, a przez to skomplikowanych charakterów. Stąd przypuszczenie, że Otello nie jest zwykłym zazdrośnikiem, a jego łatwowierność posiada głębsze źródło:

[j]est on murzynem czyli człowiekiem spalonym przez słońce, krwi rozgrzaną do szału, wyobraźni żywej a szorstkiej, łatwownym przez namiętność i przez temperament. Natura sama stworzyła go takim a nie innym: innym byćby nie mógł. Jako żołnierz i człowiek pogardzonej rasy, wychowany w twardej życia szkole, nie zna słodczy rodzinnego życia, a gdy ich nagle doznał w uścisku Desdemony, lęka się, że potrwają krótko i przez to w ciągłym zostaje niepokoju, skłonny do podejrzeń (1873: 400).

Za przyczyny łatwownego serca Otella, autor uważał również predyspozycje biologiczne, ale, co ciekawe, pośrednio również trudne uwarunkowania

---

<sup>26</sup> Kraszewski we wstępie krytycznym do *Otella* w 1875 roku użył dokładnie takich samych określeń jakie prezentowano w *Czasie*: pisał o „synu pustyni” i „dzieciucu Afryki” (1875: 68).

środowiskowe w jakich wzrastał, o których pamięć intensyfikuje strach przed zdradą i utratą zdobytego szczęścia. Dlatego „[c]harakter szlachetny nie ochroni, temperament przeważy”. Lubowski dostrzegał, że Jago również odgrywa ważną rolę w procesie upadku Otella, jednak „[i] bez niego najdrobniejsza okoliczność byłaby rozdrażniła namiętnego murzyna” (1873: 400).

Zgliński (1873: 465), który tak samo jak Lubowski, zazdrość i łatwowierność bohatera łączył z pochodzeniem, sprzeciwiał się jednak pomysłom wprowadzania do jego charakterystyki określeń odnoszących się do furii i motywu obłędu, rozumianych szerzej niż zazdrość. W jego ujęciu Otello nie był szalony, a tragedia, której doświadczył była wynikiem unikatowego połączenia zazdrości i „[g]runtu żyznego, gorącego, wulkanicznego” (1873: 465).

W związku z pobytem we Lwowie 1879 roku<sup>27</sup> Szekspirowskiego aktora, Włocha Ernesto Rossiego, Władysław Zawadzki, autor artykułu opublikowanego w numerze 79. *Dziennika Polskiego*, zawarł niewielkich rozmiarów studium charakteru Otella, który według niego jest „[n]aturą gwałtowną, ale w gruncie dobrą i wiele szlachetnych posiadająca instynktów, materyał na bohatera lub zbrodniarza” (1879: 1). O ile Zawadzki zdecydowanie podkreślił dobroć w charakterze Otella, co mogłoby wyróżnić nieco jego opinię spośród pozostałych recenzji, to pojawiły się nieuchronne nawiązania do „natury”, „szlachetności” i „instynktu”. Powyższe uzupełnił stwierdzeniem, że

[f]atwowierność, cechująca zazwyczaj umysły więcej posiadające wrodzonej uczciwości niż inteligencji, i gwałtowność nie umiejąca się niczem pohamować, oto dwie główne cechy charakteru Otella, czyniące go zbrodniarzem, stanowiące zarazem jego winę tragiczną, której w końcu pada ofiarą (Zawadzki, 1879: 1).

W zdecydowanej opozycji do przedstawionych wyżej opinii prezentowała się recenzja *Otella* w *Dzienniku Warszawskim* z 5 grudnia 1873 roku, w której autor nie zgodził się z opinią krytyków, chcących widzieć w miłości Desdemony zmysłową żądzę i zainteresowanie odmiennym kolorem skóry. Pod wpływem gry Modrzejewskiej, recenzent doszedł do przekonania, że „[a]ni na chwilę nie widać

---

<sup>27</sup> *Otello* w tłumaczeniu Paszkowskiego po raz pierwszy pojawił się we Lwowie w 1869 roku, z Leszczyńskim w tytułowej roli (Marszałek, 2003: 163).

było w Desdemonie żadnej namiętności sensualnej” (1873: 2). Nie znajdzie się w tej recenzji opisu szalejącego z rozpaczy i żalu dzikusa, w zamian Otello przyrównany zostaje do

[i]dei, zamykającej w sobie niezbadane tajemnice serca ludzkiego, tego tajemniczego sfinksa, którego ani do przemówienia, ani do lotu, nikt namówić nie zdoła, dopóki on sam nie zagrzmi głosem wyrwanym mu z piersi przez namiętność [...] jako typ taki i taka idea, Otello będzie prawdziwym i naturalnym dla wszystkich i po wszystkie czasy (1873: 1).

Podkreślenie uniwersalnego wymiaru opowieści w takim tonie jak powyższy, opisującym bohatera wprost jako personifikację ludzkiego serca, było bardzo rzadkim motywem recenzji teatralnych. Chociaż podobne zabiegi stylistyczne pojawiały się w niektórych wypowiedziach, to najczęściej przemycano w nich również element indywidualnego opisu namiętności wynikającej z przynależności etnicznej Otella. W numerze 74. *Dziennika Łódzkiego*, przy okazji wizyty w Łodzi Andrea Magii w 1888 roku, recenzowano wystawienie *Otella*, chwając kunszt aktora i charakteryzując Otella w tonie spójnym z ówczesną narracją krytyków, określając go jako „[s]zczerego i prostego, jak dziecko przyrody nie znające fałszu i obłudy, jak prawdziwy bohater legendowy, któremu w krwawych zapasach i wśród czynów heroicznych zbiegło życie z dala od wykwinnych manier” (1892). Bohater porównany zostaje co prawda do legendowej postaci, jednak wydaje się, że w nazwaniu go częścią przyrody i traktowaniu jego charakteru jako doskonałej personifikacji natury, ukrywa się poczucie wyższości oceniającego go białego człowieka.

### **3.2.3 Pochodzenie Otella a dyskusja nad formą dramatu i wystawienia teatralnego w krytyce literackiej i teatralnej**

W recepcjach teatralnych wystawień *Otella* pojawiały się komentarze krytyczne, łączące w sobie odwołanie do czarnego koloru skóry bohatera i jej „dopasowania” do formy dramatu, jako rodzaju literackiego. Zaprezentował go Kraszewski, we wstępie do wydania *Otella*:



[z]daje się nie ulegać wątpliwości, że tradycje teatralne zostały zwichnięte. Dramat zyskuje na jaskrawości, na efekcie pewnym odegrywany przez Murzyna; ale Maur byłby w nim prawdopodobniejszym i całość w nim wspanialszą – piękniejszą (1875: 68).

Wyraził tym samym stereotypowy stosunek wobec tożsamości Otella i uzależnił pozytywną ocenę konstrukcji dramatycznej dramatu, od pochodzenia głównego bohatera, dając dowód na fundamentalne znaczenie jakie miał sposób odczytywania koloru skóry Otella dla recepcji całego utworu. Co ciekawe komentarz ten powstał w 1875 roku, czyli po wystąpieniu w tej roli na deskach polskich teatrów Iry Aldridge`a, która była początkiem identyfikowania Otella przez krytyków teatralnych z Murzynem.

Konstrukcja pochodzenia głównego bohatera miała też znaczenie dla oceny formy wystawienia teatralnego. *Otello* w teatrze drugiej połowy dziewiętnastego wieku, prezentował się przed widownią niekoniecznie świadomą przemian teatralnych konwencji. Nawiązania do tego zagadnienia odnaleźć można w recenzjach z wystawień dramatu. W jednym z numerów *Przeglądu Tygodniowego* z 1873 roku znalazła się wzmianka dotycząca warszawskiej premiery *Otella* w dniu 7 listopada, która może służyć za świadectwo pewnego zorientowania autora w estetyce dramatu (1873: 464). Opisując premierę sztuki, negatywnie odniesiono się do braku orkiestry i muzyki podczas antraktów. Dla uniknięcia zbytniego rozluźnienia widowni, tudzież zachowania odpowiedniej do powagi dramatu skali koncentracji widzów, postulowano konieczność wprowadzenia muzyki poważnej zamiast walców i mazurków

W odniesieniu do publiczności tego samego wystawienia o którym opowiadała powyższa wzmianka, Władysław Bogusławski nadmieniał, że jej „[z]achowanie [...] świadczyło, że Szekspir zdobywa sobie coraz poważniejsze miejsce w naszym repertuarze” (1873: 2). Na podstawie tej uwagi można przypuszczać, że widownia zachowywała się godnie, ale sam fakt zamieszczenia tego rodzaju sugestii w recenzji teatralnej może sugerować, że reakcja widzów Szekspirowskiego dramatu tego okresu, nie zawsze korespondowała z powagą dzieła, co z kolei zaświadcza o pewnej niekompetencji widowni.

Żeby zrozumieć związek między formą przedstawienia, a zagadnieniem pochodzenia *Otella*, należy prześledzić następujące zależności. Wymiar spotykającej bohatera tragedii jest osobisty, a charakter miłości, która połączyła go z Desdemoną, miała dla dziewiętnastowiecznej widowni teatralnej wymowę sentymentalną, ze względu na różnice w kolorze skóry między zakochanymi, która okazała się dla ich uczucia przeszkodą nie do przebycia, co mogło przypominać widzom popularny w teatrze pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, dramat rycerski. Uwaga dziewiętnastowiecznej widowni wędrowała ku melodramatycznej stronie opowieści, a podobieństwo do sentymentalnej, romantycznej wizji kochanków, rodem z mniej podniosłych, niż Szekspirowska tragedia, gatunków teatralnych, była jednym z czynników, które zdecydowały o popularności *Otella*. Tym bardziej, że akcja dramatu osnuta jest wokół intrygi, a punkt kulminacyjny stanowi morderstwo w małżeńskiej sypialni, które to fakty również sprzyjały podobieństwu *Otella* do średniowiecznego romansu. Jak pisze Dąbrowski:

[g]roza, okrucieństwo, szal z zazdrości, czarna intryga, mord niewinnej gołębicy musiały zachwycać widownię, złożoną w większości z teatralnie prymitywnych słuchaczy. Zawzięty, dyszący zemstą murzyn ział nienawiścią, budził dreszcze niesamowitej grozy, straszył nocami jako wspomnienie (1947/48: 14).

Czarny kolor skóry *Otella* był więc tą częścią świata przedstawionego, który dziewiętnastowieczna widownia teatralna odbierała jako element sensacji, łącząc dramat Szekspira z romansem średniowiecznym i dramą mieszczańską. W takim kontekście wyrażało się znaczenie rasy *Otella* dla formy dziewiętnastowiecznego wystawienia teatralnego.

Przy okazji wskazania wpływu czarnego koloru skóry bohatera na odbiór przez widzów formy wystawienia teatralnego, warto zatrzymać się nad charakteryzacją *Otella* w wykonaniu dziewiętnastowiecznych aktorów. W zbiorach Biblioteki Narodowej odnaleźć można fotografie Bolesława Leszczyńskiego (datowaną na lata ok. 1875 – 1882) oraz Bolesława Ładnowskiego (czas powstania ok. 1885 roku), w kostiumach do roli *Otella*. Oprócz przepychu strojów, uderza ich charakteryzacja, z nie całkiem czarną charakteryzacją twarzy. Na pierwszy rzut oka może wydawać się, że praktyka ta stoi w sprzeczności z

królującym w recenzjach sposobem patrzenia na Otella jak na Murzyna. Jednak, jak wynika z ówczesnego sposobu charakteryzowania bohatera przez krytyków teatralnych, określenia „Maur” i „Murzyn” używane były zamiennie, jako wyrazy bliskoznaczne, bez większych konsekwencji polegających na zmianie znaczenia całego utworu. Otello w recenzjach teatralnych był czarnoskórym odmieńcem, mogąc jednocześnie prezentować się na scenie jako Maur.

Potwierdzenie tego swoistego paradoksu znaleźć można w pracy Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który odniósł się do tego zagadnienia w recenzji wystawienia *Otella* z 23 grudnia 1925 roku w Teatrze Polskim, w wykonaniu Kazimierza Junoszy-Stępowskiego. Boy-Żeleński napisał, że „[p]odczas gdy dawniejsi wielcy artyści (u nas Bolesław Leszczyński i inni) czynili Otella Maurem, teatr ostatniej doby obrócił się w kierunku Murzyna!” (1926: 258). Jan Kott tłumaczył dziewiętnastowieczne zamięłowanie inscenizatorów do prezentowania Otella jako Maura, pisząc, że „[p]iękny i poetyczny” Maur był jedynym wizerunkiem bohatera, mogącym przypaść do gustu teatrowi romantycznemu (1961: 233). Wypowiedź Kotta zdaje się dobrze charakteryzować sposób myślenia o Otellu w środowisku teatralnym drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Wizerunek Maura o oliwkowej skórze swoim romantyzmem i subtelnością pasował do sentymentalnej wrażliwości recenzentów i widzów, pozostając spójnym z ich wyobrażeniem o szlachetnym dzikusie, wywodzącym się z dziewiętnastowiecznej kultury europejskiej.

#### **3.2.4 Sposób prezentowania odmienności Otella w sporze o konwencje gry aktorskiej w krytyce teatralnej**

O kształcie przedstawienia w drugiej połowie dziewiętnastego wieku w dużym stopniu decydował aktor, a najważniejszą częścią recenzji teatralnych były odniesienia do sposobu gry aktorskiej. Jak twierdzi Żurowski

[w]nikanie Szekspira w artystyczną mentalność Polaków drugiej połowy dziewiętnastego wieku [...] odbywało się oczywiście głównie przez aktora [...] nobilitacja dramatów związana była integralnie z przyjęciem się i uznaniem konwencji ich aktorskiej artykulacji (2001: 49).

Jak już wspomniałam, było to szczególnie ważne również dla *Otella*, ponieważ jego recepcja teatralna toczyła się na tle sporu krytyków o estetykę gry scenicznej. Chodziło o przeciwstawiane sobie koncepcje idealistycznej i realistycznej gry aktora. Pierwsza zakładała swoiste pozowanie i sztuczną deklamację, druga tchnięcie w bohatera większej ekspresji (Żurowski, 2001: 46).

Różnice między stylem gry aktorów wiążą się również z odmienną specyfiką warszawskiej i krakowskiej sceny teatralnej, z okresu jej kształtowania przez Stanisława Koźmiana (1865 – 1885). Leszczyński związany był ze sceną teatralną w Warszawie, a Ładnowski w Krakowie. Marta Gibińska zauważa, że częste wizyty Koźmiana w teatrach europejskich ukształtowały autorską wizję teatru, z większym niż na scenie warszawskiej, naciskiem na grę zespołową. Odróżniało to teatr Koźmiana od sceny teatralnej Warszawy, charakteryzującej się stylem pracy nad sztuką, podporządkowanym przede wszystkim wielkim aktorskim gwiazdom. Zdarzały się jednak przejścia aktorów między tymi dwoma ośrodkami teatralnymi - słynni odtwórcy ról w *Otelli* – Helena Modrzejewska i Wincenty Rapacki - wywodzili się z krakowskiego środowiska teatralnego, ale z powodzeniem wpisali się w styl teatru gwiazd na scenie warszawskiej. (Gibińska, 2013: 68).

Nierzadko recenzenci wystawień *Otella*, przy okazji pochwalnej bądź nieprzychylnej oceny kreacji scenicznej, dla uzasadnienia swoich racji odwoływali się do charakterystyki *Otella*. Będąca ważną częścią recepcji dramatu, dyskusja o zmieniającej się konwencji teatralnej, wyznacza dramatowi ważną rolę w polskiej recepcji całego dziewiętnastowiecznego Szekspira. Spór o estetykę gry aktorskiej w ówczesnym teatrze pomiędzy realistami, a idealistami, toczył się wokół oceny dwóch wspomnianych już odtwórców roli *Otella*: Leszczyńskiego i Ładnowskiego<sup>28</sup>. Potencjał, jaki dziewiętnastowieczny teatr dostrzegał w tej postaci wiązał się z wyzwaniem w interpretowaniu bohatera jako „szlachetnego dzikusa”.

---

<sup>28</sup> Do I wojny światowej *Otella* odgrywało trzech aktorów: Bolesław Leszczyński, Bolesław Ładnowski i Roman Żelazowski, ale ślady polemiki dotyczącej sposobu wcielania się w postać *Otella* odnaleźć można najczęściej w odniesieniu tylko do gry dwóch pierwszych aktorów. Niemniej jednak wszyscy trzej artyści w znacznym stopniu związali swoją karierę z tą rolą, poza Warszawą grając też; w Łodzi, Lublinie, Piotrkowie i Poznaniu.

Aktorzy różnili się między sobą stopniem akcentowania tego motywu. Bez wątpienia pozostaje fakt, że rola Otella przyczyniła się do obwołania obydwu mianem wielkich odtwórców Szekspirowskich, jednak to wykonanie Leszczyńskiego zapewniło mu pozycję jednego z najpopularniejszych aktorów Szekspirowskiego repertuaru w całym dziewiętnastym wieku (Żurawski, 2001: 250). Józef Szczublewski w opracowaniu *Wielki i smutny teatr warszawski* wspomina o wrażeniu jakie ekspresyjna i łamiąca zasady tragiczne kreacja Otella w wykonaniu Leszczyńskiego zrobiła na widowni:

[r]ozszerzał frazę murzyńskim zaśpiewem, to znów rwał ją obłędnymi wykrzyknikami, wznosił się w roli, brutalnie łamiąc konwencje stylu tragicznego, [...] a gdy z wściekłością rzucał się ku Desdemonie, było w nim coś tygrysiego. Takiej furii jeszcze tu nie widziano. (Szczublewski, 1963: 191).

Recenzje skupiające się na pochwalę stylu gry prezentowanego przez Leszczyńskiego, częściej i dosadniej niż w przypadku stylu gry Ładnowskiego, oscylowały wokół odniesień do odmiennego pochodzenia Otella. Leszczyński z dużą dozą aktorskiej ekspresji podkreślał stereotypowe, właściwemu tamtemu okresowi, cechy charakteru bohatera. Aktor był częścią zespołu lubelskiego teatru, prowadzonego przez Antoniego Trapszę, w czasie kiedy Aldridge występował tam z *Otellem*, czyli 15, 19 i 22 sierpnia 1866 roku. Niewątpliwie miał okazję zapoznać się z warsztatem starszego i bardziej doświadczonego od siebie aktora, który zdążył już zasłynąć kreacją Otella na wielu międzynarodowych scenach. Gra Leszczyńskiego podobała się ponieważ była świeżym i pierwszym tak ekspresyjnym odtworzeniem furii głównego bohatera w dziewiętnastym wieku (nie licząc wykonania Aldridge'a). *Otello* był plastyczną materią, której Leszczyński użył do wypracowania swojej artystycznej oryginalności i narzucenia nowej stylistyki w sposobie scenicznej wypowiedzi i ruchu, mocno podnoszących poziom emocji na widowni.

Zdaniem Dąbrowskiego fenomen roli, która przyniosła Leszczyńskiemu sławę, tkwi w tym, że „[p]otrafi się wryć w pamięć widzów silniej niż inne ciężarem swej scenicznej plastyki i dramatyczną gwałtownością namiętności”(1947/48: 20). Fakt, że dramaty wszystkich bohaterów *Otella* rozgrywają się na płaszczyźnie

psychologicznej, nie wykraczając poza (względnie) kameralną przestrzeń osobistą, z pewnością wymagał od świadomego realiów sceny aktora przepracowania roli na emocjach. Dąbrowski w *Łodzi Teatralnej*, w artykule o obecności *Otella* w łódzkich teatrach tak podsumował grę Leszczyńskiego:

[a]ktor wyżywał się w pasjonującej roli, jednej z tych, które były arcywzorami starej szkoły tragików, gdy w kulminacyjnych punktach słowa drgały wielokrotnym *r*, gdy się straszło partnerów i widzów okrutnym rykiem rozjadłego zwierza, a przewrócone białka oczu potęgowały wrażenie. Gdy Leszczyński [...] zbliżał się w ostatnim akcie do Desdemony, przerażona partnerka nieraz mdlała (Dąbrowski, 1947/48: 14).

Szymanowski w recenzji warszawskiej prapremiery *Otella* w *Tygodniku Ilustrowanym* z 15 listopada 1873 roku, wyrażał przekonanie, że w kreacji Leszczyńskiego odnaleźć można, zdawałoby się niemożliwe do zrealizowania, połączenie namiętnej gry Aldridge'a i statecznej gry odtwórców *Otella* z czasów klasycystycznych przeróbek dramatu (1873: 247). Tę swoistą cechę stylu Leszczyńskiego, Szymanowski zaliczył na korzyść całego występu aktora.

Otello, który mógłby spodobać się ówczesnej widowni teatralnej musiał więc przyprawiać o szybsze bicie serca, umiejętnie rozkładając akcent między grozę i zachwyt, które „zdumiewały i porywały i przerażeniem przejmowały widza” (1879: 1), jak pisze Zawadzki w numerze 79. *Dziennika Polskiego* na temat goszczącego we Lwowie włoskiego aktora Szekspirowskiego, Ernesto Rossiego. Oto

[p]rzepyszna jest scena, kiedy Otello doprowadzony do najwyższej wściekłości podejrzeniami Jagona, a nieprzekonany jeszcze ostatecznie, rzuca się nań, powala o ziemię, tarza nim, dysząc w niemej wściekłości, chcąc zemścić zabraną mu wiarę miłości, uludę życia, szczęście – wszystko” (Zawadzki: 1879: 1).

Recenzentowi *Dziennika Polskiego* bardziej podobiała się teatralnie wystylizowana kreacja Rossiego, niż występy Aldridge'a, co pokazuje jak często krytycy dziewiętnastowieczni padali ofiarami własnych wyobrażeń o ciemnoskórym Otellu:

[k]rew murzyńska wybuchła w nim [Aldridge`u] żarami namiętności, ale gra jego nie posiadała takiej potęgi, takiej przytłaczającej siły, tak straszliwą nie przejmowała grozą, jak gra Rossiego (Zawadzki, 1879: 2).

W *Przeglądzie Tygodniowym* z 22 grudnia 1872 roku krytyk podpisujący się nazwiskiem Kotarbiński, przedstawił w artykule „Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej”, napisanym przy okazji premiery 5 aktu *Otella* z Leszczyńskim, sąd nad istotą roli aktora w inscenizacji teatralnej. Głosił, że „[a]rtysta dramatyczny daleko dosadniej i żywiej aniżeli poeta, rzeźbiarz lub malarz potrafi pochwycić ludzką naturę, w całej prawdzie i wierności” (1872: 406) oraz, że „[s]ztuka dramatyczna jest dopełnieniem plastycznym jednej gałęzi poezji” (1872: 406). Dlatego też, uważał Kotarbiński, aktor „[n]ie potrzebuje wynajdywać rysu charakterystycznego swej postaci, gdyż to uczynił już poeta, ale wedle niego odtwarzać i łączyć z sobą szczegóły jej zmysłowego przedstawienia” (1872: 406)<sup>29</sup>. Stąd gra Leszczyńskiego w 5 akcie *Otella* zyskała aprobatę recenzenta, ponieważ aktor potrafił zachować odpowiedni umiar w rozłożeniu środków wyrazu:

Otello nie deklamował, a mówił. Mimo to jednak a raczej właśnie może dlatego cały wybuch szalonej namiętności w scenie duszenia Dezdemony był prawdziwy i potężny [...] Widzieliśmy tego na pół dzikiego syna Afryki, który przypominał sobie dawną naturę niby lew z klatki wypuszczony. Okropność tragiczna dosięgła tu swych krańców. Dla istot zdenerwowanych i wypieszczonych delikacików, wrażenie było za silne... Niektórzy krótkowidze oburzali się na taką potworność... Niech więc wszyscy ci panowie o czułych nerwach albo ciasnej głowie [...] oszczędzą sobie na drugi raz przykrości kupowania biletu na Otella (1872: 407).

Fragment ten prezentuje pełne zrozumienie krytyka dla artystycznych środków wyrazu Leszczyńskiego, który tchnął w bohatera życie, jego zdaniem poprawnie odczytując przesłanie Szekspira, który stworzył bohatera jako „pół dzikiego syna Afryki” (1872: 407). Dla Kotarbińskiego furia Otella w wykonaniu Leszczyńskiego

---

<sup>29</sup> Wszystkie role nieudane zaś powstały w wyniku przekroczenia wspomnianej granicy przez aktora.

była odpowiednio wyważona, pozwalając aktorowi na realistyczne oddanie ciężaru uczuć, którymi obarczona jest rola:

[u]jrzeliśmy nieznany świat duszy ludzkiej, w którym sięga ona szczytów demonicznej namiętności. Widzieliśmy potężne, ale zgubne instynkt człowieka pierwotnego, którym jeszcze ogląda nie wtłoczyła na kark obrozę. [...] Pamiętał [aktor] przede wszystkim, że jest afrykaninem i żołnierzem, przejął się całym ogniem krwi południowej (Kotarbiński, 1872: 407).

Wcześniej, przy okazji lwowskiej premiery *Otella* 27 marca 1871 roku, anonimowy recenzent *Gazety Narodowej* w numerze 114. z tego roku, też chwalił grę Leszczyńskiego, w miejscach, w których jego zdaniem należało stosownie oddać gorącą krew Otella: „[t]aką na przykład szczęśliwą chwilą było rzucenie się na Jaga, kiedy po raz pierwszy zazdrość i podejrzenie zaczynają szarpać duszę murzyna” (1871:3). Krytyk dodał jednak, że w ogólnym oglądzie wrażenia gry, przydałoby się jednak więcej rozmysłu, czym przedstawił rzadkie dla ówczesnej krytyki teatralnej stanowisko wobec Leszczyńskiego<sup>30</sup>.

Obecność zwierzęcego pierwiastka w kreacji aktora wydawała się ówczesnej krytyce spójną z ideą autora dramatu, ponieważ „[b]yć Otellem to znaczy zapomnieć o tym, że się jest cywilizowanym synem dzisiejszego wieku”, jak pisano w numerze 279. *Kuriera Codziennego* (1872: 1). Przy okazji obecności *Otella* w teatrze, zmianie ulegała konwencja statycznej, monumentalnej gry aktorskiej, co recenzent zauważył podsumowując, że zamiast „posągowego pozowania” (1872: 1), ruchy są energiczne, a głos, zamiast monotonnego deklamowania, oddaje całe spektrum emocji.

Efektowny i nowatorski sposób gry Leszczyńskiego nie przypadł do gustu Lubowskiemu, który w *Bibliotece Warszawskiej* pisał w odniesieniu do wystawienia 5 aktu *Otella* w 1872 roku, że Leszczyński posiada „[p]ostawę i giętkość, pozwalające na ruchy swobodne, dalej rysy twarzy wyraziste [...] zdolne do oddania uczuć gwałtownych” (1873: 401). W roli Otella przeszkadzał jednak

---

<sup>30</sup> Recenzent *Gazety Narodowej*, nie wystawił tłumaczeniu Paszkowskiego dobrej oceny, ponieważ raziło go wyrażenie „oczy mnie swędzą” w ustach Desdemony, a poza tym uznał, że „[w]iele też innych niezbyt szczęśliwych i nakręcanych wyrażen jest w tem tłumaczeniu” (1871: 3).



Lubowskiemu zbyt ni pośpiech aktora w przechodzeniu między poszczególnymi emocjami, powodowany chęcią naśladowania kreacji Aldridge'a, co, jak pisze recenzent, nie wyszło młodemu Leszczyńskiemu na dobre.

Raz na jakiś czas pojawiały się inne recenzje krytykujące sposób oddania przez Leszczyńskiego gwałtownej natury postaci. W *Kurierze Codziennym* wydrukowano komentarz czytelnika do zamieszczonej w gazecie pozytywnej opinii na temat ekspresyjnego *Otella* w wykonaniu aktora. Czytelnik pytał: „[c]zy scena ma być pustynią, a aktor tygrysem? Czyż trzeba wyć aby przemówić do serca i wydobyć wrażenie ohydy?” (1872: 3). W *Kurierze Warszawskim* z 1873 roku, Bogusławski pisał, że „[n]a siłę wszystkiego budować nie można, a Otello szalony nie powinien zaćmiewać Otella szlachetnego i rycerskiego, tej właśnie równowagi [...] nie znaleźliśmy jeszcze w grze Leszczyńskiego” (1873: 2). Zdaniem recenzenta, aktor nie powinien zapominać, że wybuchy gwałtowności przynależą jedynie do momentów kulminacyjnych opowieści<sup>31</sup>.

Dla pełni obrazu jakim jest sposób charakteryzowania Otella w recenzjach poświęconych preferowanemu przez krytyków teatralnych, stylu gry aktorów, wymienić należy również te poświęcone Bolesławowi Ładnowskiemu. Ich lektura pozwala stwierdzić, że niektórzy krytycy potrafili zachować większy dystans wobec wizerunku szalejącego z rozpaczyny półdzikiego bohatera. Kreacja Ładnowskiego odbiegała od rysowanego grubą kreską wizerunku dostojnego, ale półdzikiego Otella w wykonaniu Leszczyńskiego, ponieważ Ładnowski nie nawiązywał w takim stopniu jak Leszczyński, do tradycji prezentowania Otella w stylu Aldridge'a.

W *Kurjerze Warszawskim* z 31 lipca 1879 roku, krytyk podpisany jako „m”, przedstawiał pogląd na najchętniej oglądany przez publiczność wizerunek sceniczny Otella:

[i]m więcej artysta nadawał mu tych efektów nieludzkiej natury; na tem większe większe mógł liczyć wrażenie u widzów, czem więcej uwydatniał w swej grze rasowe właściwości weneckiego bohatera i to zezwierzęcenie w namiętności, tem większą budził grozę w audytorium, ale zarazem przestawał być tragicznym, stając

---

<sup>31</sup> Sivert przypomina jednak o animozjach łączących Bogusławskiego z aktorem i nieprzychylnych opiniach, na które Leszczyński mógł liczyć ze strony tego krytyka, choć rola Otella i tak należała do jedynej w jego karierze, jaką Bogusławski był w stanie w ogóle zaakceptować (Sivert, 1982: 701).

się tylko strasznym, przestawał budzić współczucie i mijał się ze swoim zadaniem” (m, 1879: 3).

Interpretacja tego rodzaju recenzji musi jednak zakładać pewną ostrożność. Umiejętność zachowania obiektywności w ocenie charakteru Otella przez cytowanego krytyka, mogła być związana przede wszystkim z jego upodobaniami, dotyczącymi estetyki wystawienia teatralnego i stopnia użytych przez aktora środków wyrazu.

Porównywanie gry Leszczyńskiego i Ładnowskiego nie było łatwym dla recenzentów zadaniem. Występ Ładnowskiego 6 września 1879 roku w Krakowie podsumowano w numerze 207. *Czasu* uznając, że aktor odznaczał się tą samą skalą szału i obłędu, co Ira Aldridge. Anonimowy recenzent *Czasu* pisał, że Otello Ładnowskiego to „[i]stny lew pustyni w szale rozdrażnienia” (1879: 2). Co ciekawe do występu Ładnowskiego doszło w trakcie jego podróży powrotnej z Warszawy, bezpośrednio po występie, po którym warszawskie gazety zapełniły się pochwałami umiarkowanego stylu gry aktora. Pozytywny odbiór sposobu gry Ładnowskiego wynikał więc nie tyle ze zmieniającej się charakterystyki postaci Otella w powszechnym, krytycznym ujęciu, ale raczej z ocenionego pozytywnie widowiska teatralnego, pod kątem estetycznej spójności wszystkich elementów.

### **3.3 Krytyka literacka i teatralna *Otella* w drugiej połowie dziewiętnastego wieku – punkty wspólne i rozbieżności**

W *Próbie charakterystyki* Biegeleisen wyraził przekonanie, że „[w]inniśmy Szekspirowi nie tylko hołd uwielbienia, ale i wdzięczności. On dźwignął sztukę naszą z powszechnej niewoli Francuzów, on wyzwolił naszą estetykę z jarzma smaku klasycznego” (1897: 1). Jego rozbudowane studium nad *Otellem* pokazało, że polska literacka myśl krytyczna poświęcona temu dramatowi, choć mało jeszcze zróżnicowana i w małym stopniu rozpowszechniona wśród czytelników w dziewiętnastym wieku, opowiadała w dość profesjonalnym tonie o szerszej, niż w przypadku krytyki teatralnej, problematyce utworu, podejmując się oceny ogólnej

wartości utworu, charakterystyki postaci i wprowadzając elementy historycznoliterackiej analizy.

Krytyka teatralna *Otella* w dziewiętnastym wieku różniła się skalą problematyki od tej prezentowanej przez prace krytycznoliterackie towarzyszące tłumaczeniom dramatu. Motywem przewodnim polskiej recepcji teatralnej dziewiętnastego wieku było odczytywanie *Otella* jako historii o niebywale silnym ładunku emocjonalnym, akcentujące zazdrość głównego bohatera. *Otello* w recenzjach teatralnych prezentował się przede wszystkim jako historia szalonej namiętności, powodowanej naiwnością Otella, niezależnie od tego, czy umieszczano tę interpretację w kontekście „pierwotnej” łatwowierności głównego bohatera, czy też szukano jej źródeł w postępowaniu Jagona. Dociekanie pochodzenia Otella (północno czy południowoafrykańskie) nie było najważniejszą częścią wypowiedzi krytyków, w tym sensie, że nie nadawano temu zagadnieniu rozstrzygającego znaczenia dla postrzegania Otella jako Obcego. Otello zawsze był Obcy, co pokazała praktyka prezentowania jego scenicznego wizerunku jako Maura równolegle z występowaniem pełnych uprzedzeń rasowych odniesień do Murzyna w recenzjach teatralnych.

### **3.3.1 *Otello* jako historia o zazdrości i miłości w recenzjach teatralnych**

Obok pojawiających się w różnym kontekście odniesień do odmiennego pochodzenia Otella oraz sporu o styl gry aktorskiej, charakterystyczny w recepcji teatralnej dramatu jest fakt, że motyw zazdrości i miłości, traktowany był jako podstawowy temat. Krytyka literacka *Otella* poświęcona w większości opisowi poszczególnych postaci i refleksji nad ogólną wartością literacką dramatu, nie podnosiła w takim stopniu, jak krytyka teatralna, wątku targających Otellem namiętności, który mocno przemawiał do wyobraźni widzów teatralnych.

Zaświadcza o tym na przykład interpretacja krakowskiej prapremiery *Otella* z Bolesławem Ładnowskim, jaka wyłania się z recenzji w *Czasie* z 2 marca 1869

roku<sup>32</sup>. Głosiła ona, że „[z]azdrość jest tu głównym wybitnym kolorytem obrazu, a Otello kolosalnem jej uosobieniem” (1869: 2).

Osią wypowiedzi sformułowanych w tonie powyższej idei było akcentowanie emocjonalnej strony opowieści, niewiarygodnej skali natężenia przeżyć: zazdrości, nienawiści, tragizmu, z którymi borykali się bohaterowie, a których uniesienia nie pozostawiały widzów obojętnymi. Recenzenci obejmowali uwagę świat wewnętrznych przeżyć Otella, szukając kontinuum swoich teorii w uwarunkowaniach zewnętrznych, niezależnych od indywidualnych cech charakteru i usposobienia, takich jak rasa i pochodzenie, a czasem również w działaniu Jagona, czyli personifikacji alegorycznego Zła. Pojawiały się też jednocześnie wypowiedzi sformułowane w bardziej uniwersalnym tonie, tzn. nie odnoszące się w opisie przyczyn tragedii bohatera tylko i wyłącznie do jego indywidualnych cech.

Szymanowski w *Tygodniku Ilustrowanym* z 15 listopada 1873 roku charakteryzował Otella w wykonaniu Leszczyńskiego przy okazji warszawskiej premiery pełnej, pięcioaktowej wersji dramatu, w następujący sposób: „Murzyn wenecki, który zabił żonę przez zazdrość” (1873: 239), dodając, że „[s]ztuka ta maluje straszne skutki zazdrości” (1873: 246). Autor nie decydował się jednak na dociekanie źródeł zazdrosnej natury. W numerze z 22 listopada 1873 *Tygodnika Ilustrowanego* Szymanowski znów wypowiadał się na temat dramatu, podkreślając, że każdemu, kto tylko słyszał o Szekspirze, sztuka ta kojarzy się z podkreśleniem nieszczęść, do których prowadzi chorobliwa zazdrość, która „[j]est w tej tragedii doprowadzona do ostatnich granic, jakie znieść może scena” (1873: 246). Dlatego też wyraził przekonanie, że dramat jest większą lekcją obyczajowości, niż sto komedii o poziomie dramaturgicznym godnym samego Moliera. Natomiast Bogusławski nie zgadzał się z postrzeganiem Otella jako

---

<sup>32</sup> Pojawiająca się w tym miejscu recenzja dotyczy premierowego wystawienia *Otella* w Krakowie z Bolesławem Ładnowskim w roli głównej 27 lutego 1869 roku. W latach sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku najlepsze warunki do rozwoju repertuaru teatralnego panowały w zaborze austriackim, mogącym cieszyć się polską administracją, szkolnictwem i sądownictwem. Nie zmienia to faktu, że w przypadku *Otella*, nieco inaczej niż przy innych dramatach Szekspira, Kraków nie miał pierwszeństwa we wprowadzeniu polskiej wersji sztuki do teatrów. Wcześniej, już 7 listopada 1854 roku Otella grał tam Ira Aldridge, ale wersja sceniczna nie była oparta na polskim tłumaczeniu (Żurowski, 2011: 21). W tym czasie obecność dramatu w Krakowie zakończyła się na jednym wystawieniu (Żurowski, 2001: 353).

zazdrośnika (1873: 1), krytykując próby wyszukiwania źródeł jego łatwowierności tylko w cechach biologicznych.

### **3.3.2. Problematyka zaufania w *Otelli* w świetle recepcji literackiej i teatralnej**

Kraszewski w komentarzu do wydania *Otella* z 1875 roku, poświęcił sporo miejsca na silne psychologiczne antagonizmy na linii Otello-Jago, co teoretycznie mogłoby prowokować odbiorców dramatu do powiązania historii z sytuacjami nierówności, opresji i krzywdy. Motyw ten pośrednio pojawiał się również we fragmentach recenzji teatralnych dotyczących gry odtwórców roli Jagona, ale ideą recenzentów nie było budowanie na jego podstawie kolejnego wymiaru interpretacyjnego równie znaczącego, co motyw zazdrości i nawiązania do czarnego koloru skóry.

Kraszewski charakteryzował Jagona jako człowieka zepsutego i nie uznającego żadnej świętości, skrywającego pod maską uprzejmości i przyjaźni nienawiść do całego świata (1875: 69). Zgliński pisał w *Przeglądzie Tygodniowym* po warszawskiej premierze *Otella* z 1873 roku, w odniesieniu do kreacji scenicznej Jagona, że „[n]ależało być demoniczniejszym i cyniczniejszym od pierwszej chwili, aby w swoim rodzaju nie wydać się zbyt niskim wobec tytanicznego Otella” (1873: 466). W *Czasie* z 7 listopada 1854 roku pisano o partnerującym Aldridge`owi Hasslingu, który wcielił się w rolę Jagona, że „[p]owinien więcej grać wewnątrz” (1854: 3), ponieważ istotą tej postaci jest pozór przyjaźni i kryjący się pod spodem łotrzykowski plan. W *Gazecie Narodowej* numer 114 z 1871 roku znaleźć można ustęp o wcielającym się w rolę Jagona Janie Królikowskim, który „[n]iepotrzebnie tylko zdobił twarz swoją prawie ciągle filuternym uśmiechem” (1871: 3).

Według Żurowskiego (2001: 260), ten rodzaj prezentowanej przez krytyków postawy wynikał z pojmowania duetu Otella i Jagona jako starcia kontrastów. Jago powinien wydawać się na scenie wystarczająco łotrowski, żeby motywacja jego postępowania była odpowiednio wiarygodna i płynęła nie tyle z subiektywnego poczucia niesprawiedliwości za pominięcie w awansie, ile z nieokreślonych bliżej uniwersalnych pobudek, wynikających z personifikowania Zła przez Jagona .

Istotnie recenzje poświęcone kreacji tej postaci tworzone były pod kątem oceny jako mniej lub bardziej udanego tła dla Otella: recenzent numeru 277. *Czasu* z 1872 roku, pisał o Jagonie w wykonaniu Szymańskiego, że „[d]emoniczna ta kreacja jest tu głównem kołem, które całą akcję potrąca” (1872: 1).

W przytoczonych powyżej opiniach krytycznoliterackich i teatralnych, mimo pojawiających się odniesień do problematyki zaufania, abstrahowano jednak od nadawania im innego kontekstu, niż taki, który wiązałby się jedynie z charakterystyką postaci<sup>33</sup>. Demoniczność Jagona dostrzegana była przede wszystkim przez krytykę teatralną, która doceniała konstrukcję psychologiczną postaci lub nie, jeśli aktor nie był wystarczająco demoniczny w swoich środkach wyrazu. Jednak bardziej jako element konieczny dla zachowania spójności przedstawienia, z dwoma równoważącymi się siłami Otello-Jago. Recenzje te nie wykorzystały obecności scenicznej Jagona do wzbudzenia szerszej dyskusji o problematyce braku zaufania, niegodziwości i opresji obecnych w obrębie jednego społeczeństwa, państwa lub narodu. Wpływ na to mogła mieć ówczesna sytuacja polityczna Polaków, rozproszenie ziem i problemy z brakiem centralnie zarządzanych jednostek politycznych, kulturowych i społecznych, będących w stanie konsolidować naród, któremu odmawia się prawa do własnej państwowości. Poczucie patriotyzmu było oczywiście obecne w dziewiętnastowiecznej twórczości dramaturgicznej, którą co światlejsi widzowie życzyliby sobie oglądać na deskach teatrów, jednak antagonizmy na linii Otella i Jagona nie wzbudzały w krytykach pomysłu rozbudowania interpretacji dramatu, które odnosiłyby się do funkcjonowania w społeczeństwie rządzonym przez zaborców i wszelkich wynikających z tego problemów z zaufaniem lub doświadczeniami odrzucenia i opresji.

Z kolei przybycie ciemnoskórego aktora na ziemię polskie mogło być dobrą okazją do odkrycia przez krytyków i widzów potencjału *Otella* do wzbudzania dyskusji na temat dyskryminacji i wycofania. Wizerunek „prawdziwego” Murzyna na scenie, mógł uderzać swoją autentycznością, wzbudzając współczucie i stwarzając okazję do odnalezienia analogii między położeniem obcego w

---

<sup>33</sup> Dlatego też część komentarzy podkreślających złe intencje Jagona, związanych z ideą wskazania w nich źródeł tragedii Otella, umieszczam w części poświęconej charakterystyce postaci w krytyce literackiej i teatralnej (podrozdział 3.3.4).

społeczeństwie weneckim *Otella* do doświadczanej przez widzów na co dzień sytuacji opresji politycznej i osobistej.

W recenzjach obok zachwytów nad szlachetną naturą bohatera mogłyby pojawić się próby szukania przyczyn wyobcowania bohatera w uwarunkowaniach zewnętrznych, a nie biologicznych. Nic takiego nie mogło się jednak w owym czasie wydarzyć, ze względu na brak odpowiedniej podbudowy ideologicznej. Jak pisze Kujawińska Courtney (2009: 198; 208-209), idee wolności i równouprawnienia pojawiały się w ówczesnej Europie w związku z kwestionowaniem istniejących monarchicznych porządków i narodowościowych oraz społecznych prześladowań w ich obrębie. Skutkowało to umiłowaniem w Europie Środkowo-Wschodniej wolności w rozumieniu politycznej autonomii oraz jednolitości języka i tradycji. Paradoksalnie sytuacja wykluczenia i dyskryminacji rozproszonego w trzech wielkich monarchicznych organizmach narodu polskiego, nie rodziła w społeczeństwie idei współodczuwania z czarnoskórymi. Choć spotykająca te dwie grupy opresja miała inny charakter i formowały ją różne uwarunkowania polityczne i ekonomiczne, to istniejąca między nimi analogia w doświadczaniu dyskryminacji, mogłaby prowokować do refleksji. Nie należy jednak zapominać, że odwołania do walki z niewolnictwem i równouprawnienia czarnych, w tym czasie odnaleźć można było przede wszystkim w społeczeństwach, których centralne ośrodki polityczne posiadały polityczną i ekonomiczną władzę w koloniach.

### **3.3.3 Ocena wartości dramaturgicznej *Otella* w krytyce literackiej i teatralnej**

Element oceny ogólnej wartości dzieła w sposób wyraźny odróżnia prace krytycznoliterackie od recenzji teatralnych z wystawień dramatu. Chodzi nie tyle o rodzaj prezentowanych ocen, a odmienne założenia przyświecające ich autorom. Kraszewskiemu i Biegeleisenowi towarzyszyła idea włączenia *Otella* do polskiej kultury<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Pracom krytycznoliterackim, obszerniejszym od recenzji teatralnych, towarzyszyła próba refleksji na temat stanu polskiej wiedzy o Szekspirze. Biegeleisen pisał, że „[p]olska krytyka literacka nie dotrzymuje kroku olbrzymiemu pochodowi geniusza” na deskach polskich teatrów (1897: 2). Dostrzegał konieczność rozpowszechnienie wśród Polaków wiedzy na temat twórczości

Formułowane przez tych krytyków opinie na temat wartości dramatu *Otello* stanowiły podstawowe zagadnienie prezentowanej pracy. Biegeleisen zaliczył *Otella* do jednego z Szekspirowskich arcydzieł, na równi z tragediami *Hamlet*, *Makbet*, *Król Lir* oraz *Romeo i Julia*, która to opinia była podstawą do przedsięwzięcia badań nad dramatem i umieszczenia go w I tomie (Biegeleisen, 1895: iv). Kraszewski wybrawszy *Otella* do redagowanego przez siebie zbiorowego wydania dzieł Szekspira, ocenił wysoko wartość dramaturgiczną dzieła, przyznając mu status jednego z najdoskonalszych utworów Szekspira.

Krytycy teatralni zaś formułowali swoje opinie o ogólnej wartości dramatu w związku z oceną artystycznej wartości wystawienia teatralnego. Element oceny Szekspirowskiej twórczości nie występował w ich pracach często, jednak jeśli już decydowali się na wartościowanie swojej opinii o dramacie, to przeważały komentarze przychylne, zaświadczone o dobrym zdaniu, jakie krytyka teatralna dziewiętnastego wieku żywiła na temat dzieła Szekspira, w tym wypadku *Otella*. Wiele z recenzji teatralnych oceniających *Otella*, rozgraniczało rasistowskie elementy, od oceny wartości całej opowieści, w której ogólnym przesłaniu odnajdywano pozytywne elementy, co tłumaczy rozbieżność między ostrym tonem recenzji poświęconych ciemnoskóremu bohaterowi, a uznaniem dla wartości całego dzieła.

Zawadzki w 79. numerze *Dziennika Polskiego* z 1879 roku, w związku z wizytą we Lwowie włoskiego aktora Rossiego, przypominał czytelnikom o kunszcie dramaturgicznym angielskiego poety, argumentując, że „[p]otrzeba być Szekspirem aby umieć tyle treści wlać w dyalog” (1879: 1), prawie wyłącznie składający się na całą akcję trzech ostatnich aktów *Otella*. Szymanowski w *Tygodniku Ilustrowanym* z 15 listopada 1873 roku uznał za stosowne poinformować być może jeszcze nie do końca zaznajomioną z *Otellem* widownię warszawską, że zachwył nad tą sztuką objął już całą Europę. Dowodził przy tym, że fenomen *Otella* to zjawisko wykraczające poza ramy samej sztuki, niemalże

---

dramaturga, wiążąc ten obowiązek z dwoma rodzajami zadań. Pierwsze z nich to zadania społeczno-wychowawcze polegające na udostępnianiu jak najszerszej grupie czytelników dzieł Szekspira w języku polskim „[z]a pomocą tanich i odpowiednio opracowanych wydań” oraz „[p]otrzebę wydania szkolnego Szekspira, jakie posiadają wszystkie niemal oświecone kraje tej i tamtej półkuli” (Biegeleisen, 1895: III). Drugi rodzaj to zadania artystyczno-naukowe rozumiane jako „[k]rytyka tekstu utworów Szekspirowskich, ta podwalina znajomości wielkiego dramaturga” (Biegeleisen, 1895: ii).



zjawisko kulturowe: „[s]ą nawet tacy, którzy nie słyszeli o Szekspirze, a wiedzą jednak, że był jakiś Otello” (1873: 239). Na potwierdzenie Szymanowski przytoczył zasłyszana anegdotę, jakoby jedna kobieta zwracała się do swojego męża „[t]y Otellu jakiś” i, co ważne, nie przekreśliła imienia. Ten sam rodzaj entuzjazmu nad sztuką przejawiał krytyk *Dziennika Warszawskiego* z 5 grudnia 1873 roku, który pisał, że

[m]ało zapewne znajdzie się takich, którzyby o tej tygrysiej zazdrości i o fatalnym zgonie poetycznej Desdemony nie słyszeli [...] Otello, Desdemona i Jago, są to postacie, które już oddawna stały się symbolami wyrażającymi pewne fatalne namiętności i pewne, tajemnicze serc ludzkich otchłanie [...] a ‘zazdrosny jak Otello’ stało się już przysłowiem popularnem wszędzie (1873: 1).

Podkreślenie niezwyklej popularności sztuki, jaka występuje na scenach europejskich było stałym elementem polskich recenzji *Otella*. Na uwagę zasługuje jednak zaakcentowanie przez krytyka tragizmu losów wszystkich trzech postaci, a nie tylko Otella, jako elementarnych części psychologicznej warstwy utworu, przesądzających o jego pięknie. Poza tym, krytyk dał wyraz, że postać Otella już w dziewiętnastym wieku została poddana eponimizacji.

Szymanowski w *Tygodniku Ilustrowanym* z 15 listopada 1873 roku wyraził pochlebną opinię o *Otellu*, ale postanowił zamieścić w niej również zebrane od widzów wrażenia na temat wystawienia. Niektórzy z nich mówili o niemoralności sztuki, zarzekając się, że zabroniliby swoim córkom pójścia do teatru. Recenzent przytaczał przykład takiej wypowiedzi: „[t]o gorsze, wołają, od tych sztuk francuzkich, które krytycy nasi tak potępiają; to uplastycznienie poniżających zmysłowych popędów” (1873: 239). Szymanowski tłumaczył jednak, że przychodzą tłumnie na przedstawienie, ponieważ czują, że sztuka wzbogaca ich wewnętrznie, bo *Otello* „[d]aje do myślenia tym nawet, którzy nie bardzo umieją myśleć” (1873: 239), czym przekuł zarzut części widowni w niekwestionowaną zaletę *Otella*.

Władysław Bogusławski w *Kurjerze Warszawskim* z 8 listopada 1873 roku, w artykule publikowanym nazajutrz po premierze *Otella* w Warszawie, zawarł odmienną analizę rozbieżności ocen, jakie spotykały dramat na przestrzeni lat,

stwierdził że: „[i]edni uważają go [ten dramat] za okaz patologii scenicznej, inni za utwór najlepiej obmyślany, najkunsztowniej zbudowany i oparty na najszlachetniejszych danych psychicznych” (1873: 1). Tego rodzaju próba syntetyzowania opinii na temat dramatu nie pojawiła się ani u Kraszewskiego, ani u Biegeleisena. U podstaw różnic w interpretacji sztuki, w opinii Bogusławskiego, legł różny sposób pojmowania natury relacji między Otellem i Desdemoną. Ci, którzy chcieli widzieć w kobiecie „[i]stotę, którą chorobliwa wyobraźnia i zmysłowa ciekawość popchnęły w objęcia ‘czarnego’” (1873: 1), a w Otellu nie dostrzegali nic ponad „[n]iezwyczajny specymen dzikości spotęgowanej wrodzoną zazdrością do zbrodniczego obłądu” (1873: 1), nie byli w stanie pojąć dramaturgicznego kunsztu fabuły. Bogusławski prezentując równie pozytywną, jak w pracach krytycznoliterackich, ocenę wartości *Otella*, przy okazji zaprezentował inną postawę wobec koloru skóry bohatera, od stereotypowych wypowiedzi upatrujących w konstrukcji pochodzenia Otella, źródeł tragedii bohaterów. Bogusławski opisany przez siebie sposób myślenia ludzi mających jak najgorszą opinię na temat Otella i wartości dramaturgicznej tragedii, porównał do nieracjonalnego i niesprawiedliwego sposobu oceniania ludzi przez Jagona.

#### **3.3.4 Charakterystyka postaci dramatu w krytyce literackiej i teatralnej**

W charakterystyce postaci w dziewiętnastowiecznej krytyce dramatu, oprócz Otella pojawiały się najczęściej odwołania do Jagona i Desdemony, niektóre z nich podejmowane przy okazji charakterystyki głównego bohatera, nieliczne odnosiły się tylko i wyłącznie do analizy roli i charakteru postaci drugoplanowych. Recenzja Bogusławskiego w *Kurjerze Warszawskim* z 8 listopada 1873 roku jest przykładem wypowiedzi, które próbując znaleźć odpowiedź na przyczynę tragedii Otella, odwoływały się do charakterystyki Jagona. We wspomnianej recenzji krytyk napisał, że na pierwszy rzut oka zdawałoby się prosta historia Otella, nie jest w stanie dostarczyć bogatego materiału do przemyśleń, jednak dopiero kiedy przyjrzeć się bohaterom z bliska, przestaje dziwić, że krytycy zajmowali się „[p]edantycznie każdym szczegółem tego pysznego dramatu, nawet kolorem skóry Otella” (1873: 1). Zazdrość, uważał

Bogusławski, wypływa ze środka, z charakteru człowieka, będąc „[o]rganiczną częścią składową” (1873: 1), tymczasem Otella zatruto „[d]ając mu oddychać sztuczną atmosferą zazdrości” (1873: 1). Bogusławski stawiał *Otella* na równi z innymi Szekspirowskimi bohaterami tragicznymi, którzy stają przed obliczem fatum, w tym przypadku realizowanym w wyniku działania Jagona, czyli „[w]cielenia złego” (1873: 1), i „[p]rzewrotności zahartowanej w plebejuszowskiej nienawiści” (1873: 1).

W podobnym tonie do wypowiedzi Bogusławskiego, brzmiała również krytycznoliteracka analiza dramatu autorstwa Kraszewskiego. Według niego równie ważnymi postaciami co Otello, są w dramacie Desdemona i Jago, którego określił jako „[s]prężyną główną, poruszającą całym dramatem” (1875: 69). Kraszewski opisał Desdemonę, jako jedną z najbardziej wdzięcznych i słodkich kobiecych bohaterek Szekspira, której czystość przeciwstawiona została brutalności i brudnemu, żołnierskiemu światu ludzi „[w]ojaczką zdziczałych” (1875: 69)<sup>35</sup>. Podkreślił też dramaturgiczne i literackie mistrzostwo Szekspira w nakreśleniu opozycji między fałszywym, z pozoru pięknym, światem reprezentowanym przez Jagona, a czystą, nieskażoną naturą Otella. Jago był dla Kraszewskiego człowiekiem zepsutym i nie uznającym żadnej świętości, który skrywał pod maską uprzejmości i przyjaźni nienawiść do całego świata. W swojej analizie postaci, Kraszewski przeciwstawiał więc wizerunkowi Otella w sposób zdecydowany, jednoznacznie złą postać Jagona. Biegeleisen podjął się porównania tej dwójki bohaterów w inny od Kraszewskiego sposób, pisząc, że „[o]baj mszczą rzekome cudzołóstwo, ten jak łotr, tamten jak człowiek honoru” (1897: 302). Nie postawił więc w ogóle nacisku na kontrast psychologiczny między wspomnianymi postaciami dramatu, jak zrobił to Kraszewski i niektórzy krytycy teatralni dramatu.

W *Przeglądzie Tygodniowym* z 16 listopada 1873 recenzent podpisany jako Zgliński poświęcił sporą część swojej wypowiedzi krótkiej analizie charakteru i motywacji postępowania Desdemony, która to analiza, co rzadkie w przypadku recenzji teatralnych dramatu, nie była powiązana z charakterystyką Otella. Zgliński nie oceniał postępowania kobiety pozytywnie, nie znalazł usprawiedliwienia dla jej

---

<sup>35</sup> Porównaj jeden z motywów towarzyszących wystawieniu *Otella* w reżyserii Pawła Szkotaka, z 2013 roku, o którym piszę w podrozdziale 4.4.4.3.

odwagi do podążenia za głosem serca, pisząc o jej przeciwstawieniu się woli Brabancja, że „[g]niew i przekleństwo ojca nic tu nie znaczą, ona bowiem w tej chwili jest tylko kobietą, a prostota domowego [...] życia, nie utorowała w umyśle jej drużyny, po której skrupuły chodzą” (1873: 466).

W kontraście do wyrażonej przez Zglińskiego opinii, pisał w *Bibliotece Warszawskiej* Lubowski. W jego opinii Desdemona uchodzi za „[p]iękną, słabą, a nieszczęśliwą”, będąc jednocześnie miłą odmianą dla bliżej nieokreślonego przez autora szeregu niesympatycznych dramaturgicznych bohaterów, zadziwiających brakiem logicznych powodów swojego postępowania (Lubowski, 1873: 400). Podobny ton charakterystyki Desdemony miała recenzja *Czasu* z 3 grudnia 1872, określając Desdemonę jako kobietę delikatną, w której charakterze „[p]rzebijają się pewien odcień kobiety stref północnych, marzącej i łagodnej: pod wpływem namiętności nawet nie traci ona równowagi, jest panią samej siebie” (1872: 1). Zdolność Desdemony do panowania nad własnym życiem była jednak rozumiana w dość osobliwy sposób. Przede wszystkim podkreślono jej odwagę przeciwstawienia się woli ojca, jako bycie „[p]osłuszną [...] głosowi nie własnej woli, lecz silniejszego popędu” (1872: 1).

Charakterystyczna dla dziewiętnastowiecznej krytyki *Otella* jest względnie mała (w porównaniu z recepcją literacką i teatralną dramatu w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku), ilość odniesień do opisu pozostałych postaci dramatu. Krytycznoliterackie prace nie odnosiły się właściwie w ogóle do innych postaci poza Otellem, Jagonem i Desdemoną. Jeśli wzmianki takowe pojawiały się, to zazwyczaj w krytyce teatralnej, przy okazji nawiązań do gry aktorów wcielających się w rolę Kasja, Rodryga i Emilii.

Krytycy przejawiali przekonanie o pośredniej roli w/w postaci, jako niezbędnych części świata przedstawionego *Otella*. *Czas* z 3 marca 1869 roku wyrażał przekonanie, że gdyby postaci te nie musiały się mierzyć z osobowością Otella, Desdemony i Jagona, w każdej innej sztuce ich kreacje wysunęłyby się na pierwszy plan (1869: 2). Bogusławski w *Kurjerze Warszawskim* nazajutrz po premierze *Otella* 7 listopada 1873 roku napisał:

[p]ostacie podrzędne wpływają na postęp tej akcji i na rozwiązanie węzła dramatycznego, przyczyniając się do wytworzenia zaokrąglonej całości, która [...] proporcją pojedynczych części składowych [...] należy do najartystycznej pomyślanych i wykonanych tragedji Szekspira (1873: 2).

Jeśli już pojawiały się odniesienia do charakterów Kasja, Rodryga i Emilii, to recenzenci zdawali się trafnie odczytywać ich rolę w dramaturgicznej układance. Autor artykułu w *Czasie* z 3 marca 1869 roku, napisanego przy okazji krakowskiego wystawienia *Otella* z Ładnowskim w roli tytułowej, napisał, że Kasjo „[u]osabia walecznego, i zacnego młodzieńca, pełnego wiary w siebie i drugih, który pada ofiarą zręcznego podstępu” (1869: 2). Rodrygo jest „[o]brazem słabości charakteru człowieka” (1869: 2), nie potrafiącym oprzeć się swojej żądzy, Emilia zaś kobietą skłoną usprawiedliwiać mniejsze występki, która jednak „[w]zdryga się przed zbrodniczą podłością” (1869: 2). O poczuciu humoru ówczesnych recenzentów teatralnych, świadczy fragment recenzji Bogusławskiego w 243. numerze *Kurjera Warszawskiego*, wydanym nazajutrz po prapremierze *Otella* 7 listopada 1873 roku. Dotyczył wcielającego się w postać Kasja Edwarda Wolskiego. Bogusławski krótko skupiając się na grze aktorów grających pomniejsze postaci *Otella*, stwierdził, że „Wolski jako Kassjo miał szczęśliwe chwile (scena pijatyki)” (1873: 2).

### **3.3.5. Elementy historycznoliterackiej analizy *Otella* w recepcji literackiej i teatralnej**

Największych rozmiarów analiza dramatu pod kątem historycznoliterackim zawarta została w pracach Kraszewskiego i Biegeleisena. Fakt ten wiąże się oczywiście z ideą zaprezentowania czytelnikom *Otella* możliwie jak najszerszych historycznych i kulturowych okoliczności powstania dramatu. Nie był to jednak materiał dorównujący rozmiarom i dokładności krytycznoliterackiej refleksji, jaka rozwinęła się w dwudziestym wieku. Niemniej jednak prace Kraszewskiego i Biegeleisena w czasie w którym powstały, miały ogromne znaczenie dla przedstawienia najważniejszych faktów związanych z powstaniem dramatu. Tym

bardziej, że krytycy teatralni w niewielkim stopniu odnosili się do samodzielnego badania informacji na temat realiów okresu, w którym powstał *Otello*.

Kraszewski wprowadzał podstawowe informacje o czasie powstania utworu i literackiej inspiracji Szekspira:

[p]oeta wedle zwyczaju, przedmiot wziął gotowy z podania, ale z suchéj jego treści, z mało oznaczonych postaci, stworzył całość z największą sztuką zbudowaną, jednolitą, rozwijającą się z życiem potężném z charakterów, których jest logiczną wynikłością. Jego to jest tajemnicą umieć w ślad idąc za powieścią, podnieść ją, uczynić zrozumiałą, prawdopodobną, i z prochu stworzyć życie. (Kraszewski, 1875: 68 – 69).

Jak wspomniałam już przy okazji sposobu odczytywania przez Kraszewskiego koloru skóry Otella, w jego pracy, jako jedynej w recepcji dramatu z tego okresu, pojawiły się informacje o obecności Mauretańczyków w elżbietańskiej Anglii, a także wzmianka o pierwszym druku *Otella* i popularności sztuki na elżbietańskiej scenie (1875: 69).

Biegeleisen uzupełnił pracę Kraszewskiego, przez zaprezentowanie bogatej, historycznoliterackiej interpretacji fragmentów dramatu (1895: 592). Krytyk przytaczał m.in. fragment wypowiedzi Jagona wysyłającego Rodryga do karczmy Pod Łucznikiem, wyjaśniając, przy równoczesnym powołaniu się na Charlesa W. Knighta, że w Republice Weneckiej nad bramą budynku przeznaczonego na mieszkania dla generałów znajdował się wykuty w kamieniu wizerunek łucznika (1895: 592). Pojawia się u Biegeleisena również wypowiedź Edmonda Malone'a, na temat praktyki powierzania przez Wenecjan dowództwa wojsk cudzoziemcom zamiast krajowcom, którzy na tak wysokim stanowisku mogliby uprawiać prywatę i sprzeniewierzać się swobodom państwa (1895: 593). Zamieszczony został również komentarz Reedsa i Steevensa identyfikujący pojawiające się w monologu Otella w pierwszej scenie dramatu, wspomnienie o ludziach z głowami poniżej ramion, których opisy Szekspir miał znaleźć w relacji z podróży angielskiego geografa Richarda Hakluyta, wydanej w 1598 roku.

Nieczęste w dziewiętnastowiecznej krytyce teatralnej *Otella* odwołanie do okoliczności powstania dramatu, przedstawił Bogusławski w *Kurjerze*

*Warszawskim* 8 listopada 1873 roku. Bogusławski odniósł się do treści źródła literackiego dramatu dla potwierdzenia, że miłość Desdemony do Otella nie wynikała z popędliwości lub niezdrowej ciekawości człowieka o odmiennym kolorze skóry, a uznania i podziwu dla reprezentowanych przez niego cnót (1873: 1).



Historia literackiej i teatralnej recepcji dramatu pokazuje, że *Otello* był ważną częścią rodzącej się w dziewiętnastym wieku profesjonalnej nauki o Szekspirze, zyskując uwagę redaktorów zbiorowych wydań dzieł Szekspira, a także znaczne zainteresowanie i uznanie wśród widzów i krytyków teatralnych. *Otello* w dziewiętnastym wieku obecny był przede wszystkim na scenie teatralnej, a recenzenci nie pominęli w swoich relacjach odniesień do popularności dramatu w angloamerykańskim kręgu teatralnym. Ciągłe nawiązywanie do czarnoskórego bohatera, podkreślanie motywu zazdrości i wysokiej dramaturgicznej wartości opowieści obecne było w pracach krytycznoliterackich teatralnej krytyce, jednak recenzje z wystawień, dodatkowo emocjonowały się wizualną stroną widowiska, chętnie charakteryzując Otella przy okazji oceny gry wcielających się w tę postać aktorów. Był to wyjątkowy okres początkowej fazy fascynacji *Otellem*, która w dwudziestym wieku przybrała nowy wymiar, pod wpływem odmiennych uwarunkowań historycznych i kulturowych. Niestety zdaje się, że wiedza o oszałamiającym powodzeniu *Otella* w dziewiętnastowiecznym teatrze słabo przebija się do powszechnej świadomości jego współczesnych czytelników i widzów.

## **ROZDZIAŁ IV**

### ***OTELLO* W POLSKIEJ INTERPRETACJI KRYTYCZNOLITERACKIEJ I RECEPCJI TEATRALNEJ DWUDZIESTEGO I DWUDZIESTEGO PIERWSZEGO WIEKU**



Początek krytycznoliterackiej analizy dramatu *Otello* w dwudziestym wieku wyznaczają prace Romana Dyboskiego, Andrzeja Tretiaka i Władysława Tarnawskiego. Popularność *Otella* w polskim teatrze w pierwszych latach dwudziestego wieku była kontynuowana, tak samo jak sukcesy największych odtwórców jego roli; Bolesława Leszczyńskiego i Romana Żelazowskiego. Wraz z rozpoczęciem działalności Teatru Polskiego w Warszawie i premierą *Otella* 23 grudnia 1925 roku, z nowym odtwórcą roli Otella, Kazimierzem Junoszą-Stępowskim, rozpoczął się nowy etap interpretacji teatralnych dramatu. Zagadnienie rasy wciąż stanowiło elementarną część w recepcji dramatu, zmianie uległy uwarunkowania, które wpływały na formułowane opinie; Polacy funkcjonowali w niepodległym państwie, któremu nieobce były kolonialne ambicje.

Do II wojny światowej krytyka literacka analizowała *Otella* w znacznie szerszym ujęciu, niż Kraszewski i Biegeleisen w dziewiętnastym wieku, odwołując się do najnowszych prac krytycznych z obszaru anglojęzycznego. Odmienność bohatera stanowiła przedmiot ich analiz, jednak znaczna ich część dotyczyła świata przedstawionego, struktury dramatu, charakterystyki postaci i ogólnej interpretacji utworu, wyznaczając tym samym główny zakres tematyczny prac krytycznoliterackich poświęconych *Otellowi*, który do dziś nie uległ znaczącej zmianie. Jak dotąd nie zmienił się również fakt, że analizy poświęcone dramatowi stanowią część większych prac. Obejmuje to wstępy krytyczne do sztuki w zbiorowych wydaniach dzieł Szekspira oraz pojedynczych wydaniach dramatu, a także dotyczące *Otella* rozdziały lub części monografii poświęconych Szekspirowskiej krytyce.

W dziewiętnastym wieku wszystkie interpretacje dramatu opierały się na przekładzie Paszkowskiego, którego znaczenie nie zmalało do II wojny światowej. Na odbiór *Otella* w drugiej połowie wieku, wpływ wywierały kolejne ważne przekłady; Krystyny Berwińskiej i Stanisława Barańczaka. Jak pokazała recepcja translatorska *Otella*, stosowały inną niż Paszkowski, strategię w opisie odmienności rasowej głównego bohatera. W połączeniu z faktem, że po wojnie nadeszły zmiany w życiu politycznym i społecznym, skutkowało to pojawieniem się nowych interpretacji teatralnych, w których rasa głównego bohatera, była tylko pretekstem do podjęcia uniwersalnych rozważań nad wyobcowaniem jednostki.

Licząc od drugiej połowy dwudziestego wieku sztuka doczekała się trzydziestu premier, razem z dwoma spektaklami Teatru Telewizji; w 1967 i 1984

roku. Wciąż nie jest to liczba dorównująca ilości premier pozostałych wielkich tragedii Szekspirowskich; *Hamleta*, *Makbeta* i *Króla Leara*. Widoczna jest jednak tendencja pewnej regularności w pojawianiu się nowych interpretacji; średnio dwóch lub trzech na dekadę. Dowodzi to pewnej stałej, solidnej pozycji jaką *Otello* wydaje się posiadać w polskim teatrze. Przemiany życia społecznego i politycznego po 1989 roku nie wpłynęły znacząco na obecność *Otella* w teatrze. W latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku odbyło się tylko jedno wystawienie oparte na dramacie: *Otello*, z premierą 17 listopada 1996 roku, w Teatrze Dramatycznym w Elblągu. Dwudziesty pierwszy wiek przyniósł już osiem premier. Widoczna jest również zmiana interpretacji – wystawienie z 1996 roku w swoim programie odwoływało się do kontekstów związanych z uniwersalnie rozumianym złem, ciężar przestępstwa spektaklu wspierając na barkach Jagona

<sup>1</sup>. Tymczasem interpretacje z lat dwutysięcznych wspierają się na interdyscyplinarnym wykorzystaniu problematyki tragedii, śmiało poczynając sobie z tradycyjną konwencją teatralną w przedstawianiu *Otella*.

Aby przedstawić recepcję *Otella* w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku, odniosę się do najważniejszych motywów obecnych w jego interpretacji, tak krytycznoliterackiej, jak i teatralnej, w szczególności tych, które były nowym głosem w dyskusji nad dramatem lub powstawały pod wpływem nowych uwarunkowań. Dla poniższej analizy istotne będą pytania o badania historycznoliterackie, ocenę gatunkową, charakterystykę postaci, sposób tłumaczenia przyczyn klęski Otella, jako najważniejsze elementy pojawiające się w krytyce literackiej dramatu oraz stosunek do odmienności głównego bohatera i sposób jej interpretowania; jako punkt wyjścia do opowieści o problemie z zaufaniem i/lub uniwersalnej historii dotyczącej Obcego/Innego, jako najważniejszy element teatralnej recepcji dramatu.

---

<sup>1</sup> Okładka programu teatralnego towarzyszącego tej premierze zawierała przedruk obrazu Francisco Goyi, zatytułowanego. „Wielki Kozioł (Sabat czarownicy)” z 1798 roku, nawiązujący do obecnego w europejskiej kulturze wyobrażenia szatana jako kozła. Kontekst związany ze złem, rozumianym jako integralna część ludzkiego życia, stanowił podstawowe przesłanie elbląskiego wystawienia, którego interpretacja skupiała się wokół problematyki konfliktu Jagona z Otellem (1996: 1).

#### 4.1 Elementy historycznoliterackiej analizy dramatu *Otello* w krytyce dwudziestego wieku

Wstęp krytyczny Dyboskiego do wydania *Otella* (1912), jest pierwszym dla dramatu, tak szerokim ujęciem historycznoliterackiej i krytycznoliterackiej analizy. Kraszewski i Biegeleisen w dziewiętnastym wieku pisali o czasie powstania sztuki i jej premierze, jednak Dyboski przytaczał więcej szczegółowych informacji, m.in. o jej popularności na królewskim dworze i udokumentowanych wystawieniach w 1610 i 1613 roku. Wspominał o obecnej w tragedii Dekkera *Ucziwa nierządnicą* aluzji do *Otella*, cytując fragment z odwołaniem do „dzikiego Murzyna” (1912: 280). Precyzyjnie odniósł się do źródła literackiego, stawiając tezę, że Szekspir świadomie nawiązał w dramacie do historycznego okresu zagrożenia Cypru turecką inwazją, o której wiedzę mógł zaczerpnąć z *Historii Turków* Knollesa - według Dyboskiego miało to uprawdopodobnić konieczność natychmiastowego wyjazdu Otella na Cypr (1912: 280). Krytyk pisał też o pieśni Desdemony, jako echu pieśni Ofelii; obie miały mieć swoje źródła w poezjach ludowych<sup>2</sup>. W dalszej części tekstu odniósł się do niedookreślonego czasu trwania utworu oraz wskazania różnic między imionami bohaterów w noweli Cinthio, i Szekspira (1912: 279-281).

Tretiak we wstępie krytycznym do *Otella* (1925) podał szczegółowe źródło informacji o czasie powstania dramatu; była nim odnaleziona kartka z tzw. *Revel-books*, spisu wydatków i odbywających się na dworze zabaw z okresu między październikiem 1604, a październikiem 1605, której autentyczność została niedawno, jak pisał Tretiak, potwierdzona. Zawierała informacje o wystawieniu *Otella* 1 listopada 1604 roku oraz *Miarki za miarkę* 26 grudnia 1604 roku. Tretiak wysunął swój główny wniosek z zakresu historycznoliterackiej analizy *Otella*, o bliźniaczych związkach między tymi dwoma utworami, umieszczając je w chronologii dzieł Szekspira pomiędzy *Hamletem*, a *Królem Learem* (1925: V-IX).

W „*Otellu bez namiętności*”, eseju wchodzącym w skład *Szkiców Szekspirowskich* (1961), Kott odniósł się do francuskich wystawień tragedii z okresu pseudoklasycyzmu, pisząc o gustach ówczesnej publiczności, która nie

---

<sup>2</sup> Dyboski (1912: 280) podaje dokładne źródła; podobna pieśń znajduje się w zbiorze, z którego biskup Percy w 1765 wydał *Zabytki dawnej poezji angielskiej*, tylko zamiast skargi kobiety znajduje się tam skarga mężczyzny. W tym samym zbiorze, jak pisał Dyboski, znajduje się podobna pieśń do tej śpiewanej w scenie pijatyki (akt 2 scena 2).

była w stanie znieść nawet obecności chustki Desdemony na scenie, ponieważ chustka jako bielizniana część damskiej garderoby, drastycznie godziła w klasyczne gusta (1961: 231).

Zbierski w pracy *William Shakespeare* (1988), dokonał rozróżnienia Maurów na mahometan oraz arabsko-berberyjskich mieszkańców obszaru północnej Afryki, przy czym, jak zaznaczał, istniał podział między białymi i czarnymi Maurami (1988: 413). Była to pierwsza próba wprowadzenia tego rozgraniczenia do polskiej krytyki dramatu. Na rzecz celowych intencji Szekspira co do podkreślenia ciemnego koloru skóry Otella na tle wrogiego mu społeczeństwa weneckiego, przedstawił rys stosunków elżbietańskiej Anglii z mieszkańcami Afryki. Jednym z rodzajów tych wzajemnych kontaktów była piracka działalność mieszkańców obszaru tzw. Barbary, obejmującego bliżej nieokreślony teren północnej Afryki, a także nieszczególnie dobrze zapamiętane poselstwo króla Maroka do Anglii w 1600 roku. Rok później Elżbieta I wydała edykt nakazujący wypędzenie z kraju „Murzynów i czarnych Maurów” (Zbierski, 1988: 414).

#### **4.2 Ocena cech gatunkowych dramatu *Otello* w krytyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku**

Dyboski jako pierwszy krytyk odniósł się do cech gatunkowych *Otella*, identyfikując jego podobieństwo do tragedii mieszczańskiej – co nadawało *Otellowi* szczególny rys w całym kanonie sztuk Szekspira. Otello co prawda miał do spełnienia ważne zadanie polityczne – obronę Cypru, jednak wątek ten zajmował jedynie początek utworu, ustępując miejsca przeżyciom o charakterze osobistym. Ponadto ogromny wpływ na losy bohaterów posiadał przypadek - zamiast fatum - a motorem akcji były intrygi, nie znajdujące tak dużo miejsca w fabule żadnej z Szekspirowskich sztuk (1912: 288). W kolejnej pracy, Dyboski wprowadził po raz pierwszy w polskiej krytyce dramatu, odniesieniu do cech gatunkowych *Otella*, określenie „tragedii domowej” (1927: 214), ponieważ *Otella* od *Króla Lira* odróżniać miał przede wszystkim fakt, że tragiczne konsekwencje zła dotyczą jego bohaterów w wymiarze osobistym, w *Królu Learze* zaś w wymiarze państwowym. Zdaje się, że Dyboski chciał wprowadzić to założenie o ocenie gatunkowej dramatu na grunt polski, za pracą krytyczną Bradleya, który *Shakespearean Tragedy* [Tragedię Szekspirowską] wydał w 1904 roku.

Tretiak kompozycyjnie uznał *Otella* za „[s]zczyt techniki dramatycznej Shakespeare’a” (1926: XLII) z wyraźniejszą niż w innych dramatach zasadą trzech jedności. Wenecja jako miejsce akcji 1 aktu nie przeszkodziła jednolitej kompozycji utworu, gdyż jawiła się jedynie jako preludium do tragicznych zdarzeń, kontrastowe wspomnienie minionego życia. Krytyk poświęcił sporo miejsca na analizę chronologicznego porządku następujących po sobie zdarzeń, udowadniając, że żadne słowo w tragedii nie było przypadkiem i potęgowało wrażenie skondensowanej akcji.

Tarnawski wskazał na podobieństwo *Otella* do popularnej w czasach elżbietańskich, tragedii kryminalnej (1931: 195). Przejawem niskich ludzkich popędów jest niezdrowa ciekawość złego, przejawiająca się w łaknieniu przez widzów sensacyjnych informacji o zbrodniach. W czasach w których pisał Tarnawski rolę tę pełniła prasa brukowa, zaś w czasach elżbietańskich teatr z dramatem kryminalnym, jak nazywał Tarnawski przeniesienie do fabuły głośnych zbrodni tamtych lat, obliczonych na przyciągnięcie widza. Taki właśnie dramat miał według Tarnawskiego przypominać *Otello* – wyrazem większej szlachetności dramatu Szekspira było nazwanie go przez Tarnawskiego tragedią zemsty – kolejne określenie wprowadzone w odniesieniu do oceny gatunkowej dramatu.

Vaclav Borovy w zbiorze esejów *Szkice Szekspirowskie* (1983)<sup>3</sup>, zastanawiał się nad *Otellem* pisząc, że nie przedstawia świata trwającego w rytmie logiki i natury. Szekspir stosował w swoim zasobie środków artystycznych umiejętność żonglowania konwencjami scenicznymi (1983: 329), ale, pisał Borowy, „[g]odzimy się z nimi, bo bez nich nie byłaby możliwa np. taka symfonia miłości, cierpienia, demonizmu, jaką jest *Otello*” (1983: 329).

Godzących w rytm natury nielogiczności w *Otelli* jest według Borowego całe mnóstwo. Intryga Jagona powiodła się, bo Otello był z natury zazdrosny, ale od początku utworu nie było przecież ku temu żadnych wskazań; Otello zachowywał spokój w obliczu konfrontacji Desdemony i jej ojca przed senatem, kiedy kobieta miała potwierdzić słowa Otella o ich miłości. Również w

---

<sup>3</sup> *Szkice szekspirowskie* pod redakcją Chwalewika zawierały antologię dziewiętnastu esejów poświęconych twórczości Szekspira lub jego konkretnym sztukom. Celem pracy było przedstawienie przekroju recepcji Szekspira od czasów elżbietańskich po współczesność. Najstarszym esejem w zbiorze był poświęcony tragedii *Otello* fragment książki Thomasa Rymera pt. *A short view of tragedy* (1693). Była to pierwsza tego rodzaju próba przeniesienia na grunt polskiej recepcji dramatu, pracy jednego z jej pierwszych angielskich krytyków. Rozdział z poświęconym tragedii fragmentem pracy Rymera zatytułowano „Otello. Zwięzłe przedstawiony pogląd na tragedię”(1983: 11-49). Więcej o tej pracy piszę w podrozdziale 1.2.1.

wypowiedziach pozostałych osób (oprócz Jago), nie pojawiały się aluzje do zazdrosnej natury bohatera - według Borowego charakteryzował się raczej ufnym usposobieniem. Czas również podlegał w *Otelli* nielogicznej konwencji; niektóre wydarzenia wydawały się rozgrywać w czasie rzeczywistym, na inne nie mogło starczyć czasu, jaki wydawał się upływać między kolejnymi scenami – Borowy zastanawiał się nad tym kiedy miałyby dojść do domniemanej zdrady Desdemony, skoro podróżowała statkiem z Jagonem, przybywając na wyspę dzień wcześniej przed pierwszymi oskarżeniami (1983: 319).

Przemysław Mroczkowski, jako pierwszy polski krytyk, dokonał analizy gatunkowej *Otella*, odnosząc jej ocenę do opisu uwarunkowań, w ramach których dramat, jako gatunek, funkcjonował w czasach elżbietańskich. Wysunął pogląd, że widownia elżbietańska mogła w tej historii dostrzegać częsty dla ówczesnej sceny motyw romansu (1966: 239), co było kolejną próbą wprowadzenia na grunt polskiej krytyki, oceny gatunkowej dramatu. Z kolei Sito, prezentował pogląd o zwięzłej strukturze dramatycznej *Otella*, przyrównując zarysowanych wyraźną kreską bohaterów dramatu do postaci moralitetowych. Według Sity sposób ich prowadzenia przez Szekspira przypominał stylistykę właściwą bardziej operowemu librettu, niż dramatycznej narracji z innych wielkich tragedii. Uważał, że tego rodzaju utwór zawsze podlegać będzie dwojakim ocenom; bezwzględnej krytyce jako dzieła zbyt uproszczonego lub bezwzględny zachwytem jako dzieła doskonałego, przemyślanego i „[p]oddanego żelaznym rygorom logiki” (1985: 5).

Zbierski pisał o tragedii *Otello* w kontekście częstego u Szekspira problematyzowania zagadnienia wzajemnych relacji między rzeczywistością, a złudzeniem. W *Otello* Szekspir dotknął tego problemu w wieloraki sposób; poprzez nawiązanie do motywu podejrzenia o zdradę, która nie miała miejsca oraz paletę reżysersko-aktorskich umiejętności Jagona, jako gwarantów powodzenia intrygi. Z jednej strony Jago spełniał funkcję sprawczą, kreując sytuacje i zdarzenia, z drugiej strony, sytuacje te musiały być „wykończone” przekonującym aktorstwem aby przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem. W opinii Zbierskiego, w stworzeniu takiej kreacji Szekspirowi mogły pomóc doświadczenia własnej gry i wcielania się w postać Ryszarda III (1988: 402). Zatem zagadnienie skomplikowanych relacji między rzeczywistością, a złudzeniem, Szekspir zrealizował w *Otelli* również przez bezpośrednie przekucie swoich kompetencji aktorskich i inscenizatorskiej intuicji, w konstrukcję psychologiczną doskonałego manipulantą – Jagona.

Zbierski widział w tym rezultat szerszej koncepcji dramaturgicznej Szekspira, polegającej na postrzeganiu „[ś]wiata jako teatru” (1988: 402).

#### **4.3 Charakterystyka postaci dramatu *Otello* w krytyce literackiej dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku**

Charakterystyka postaci dramatu i interpretacja motywów ich postępowania, stanowi znaczną część polskich analiz krytycznoliterackich. Charakterystyczna w ocenach Otella, dla pierwszej połowy dwudziestego wieku była rezerwa i stereotypowe spojrzenie na ciemnoskórego bohatera, zaś w drugiej połowie dwudziestego wieku, rasa, jest dyskutowana w kontekście znaczenia dla przesłania utworu, bez oceniania jej samej.

Konstrukcja psychologiczna głównego bohatera; szlachetnego i ufego człowieka, doznającego na koniec wielkiego rozczarowania, kazała Dyboskiemu postawić tezę o podobieństwie *Otella* do *Hamleta*, *Króla Leara* i *Tymona Ateńczyka* (1912: 280). Dyboski wskazywał, że Otello był jedynym bohaterem tragedii, któremu towarzyszyła aura romantyczności i poetyckości; ciemna skóra, egzotyczna aura niesamowitych przygód, wysoki stopień wojskowy – miały przyciągać Desdemonę. Przy tym, zdaniem krytyka, Szekspir starał się, by podtrzymać ten nastrój przez cały czas trwania utworu; od przemowy przed senatem, po odwołanie się Otella tuż przed śmiercią do wspomnienia swoich walk w Aleppo. O romantycznej naturze bohatera świadczyć miało również przedkładanie uczuć nad rozsądek i wyobraźni nad refleksję. Postępowanie Desdemony oceniał Dyboski jako równie niedojrzałe, co Otella - nie była w stanie uwierzyć, że jakaś kobieta może dopuścić się cudzołóstwa, nie potrafiła też odczytać chwil dużego napięcia, kiedy kilkakrotnie w najmniej odpowiednim czasie upominała się u męża o łaskę dla Kasja (Dyboski, 1912: 289-290).

Jago to w ujęciu Dyboskiego „[p]o Ryszardzie III drugi z rzędu doskonały nikczemnik w chronologicznym porządku twórczości Szekspira” (1912: 290). Jedynym co go odróżnia, to zupełny brak wyrzutów sumienia, chyba, że uznać za ich oznakę, (jak Dyboski powtarza za Bradleyem), spieszną nadgorliwość w wyszukiwaniu argumentów dla swoich intryg podczas wygłaszanych solilokwii. Dyboski nie znalazł też prawdziwych powodów motywacji Jagona, wskazując, że po zdegradowaniu Kasja, nie zaprzestał swoich intryg. O rzekomym dopuszczeniu

się zdrady przez Emilię i Otella, jako kolejnym potencjalnym motywie Jagona, wspominał tylko raz, na początku dramatu. Dyboski przytoczył w odniesieniu do oceny Jagona, koncepcje duńskiego psychologa kryminalnego Golla, który nadawał zamięłowaniu do intryg, wyraźny podtekst seksualny oraz Williama Hazlitta, który tłumaczył motywację Jagona, satysfakcją płynącą z panowania nad czynami i myślami innych. Według Dyboskiego największym wyrazem upadku bohatera, był zawód, jaki uczyniła mu żona, osoba której lojalności był najbardziej pewien (Dyboski, 1912: 292). W kolejnej pracy, *William Shakespeare* (1927), Dyboski wrócił do rozważań nad Jagonem i intencjach Szekspira w podkreśleniu niewytłumaczalnego zła, pełnoprawnie współistniejącego z dobrem, w czym krytyk odnajdywał podobieństwo *Otella* do *Króla Leara*.

W komentarzu do edycji *Otella* z 1912 roku, nazwał Emilię „[n]ajbardziej szarą ze wszystkich osób dramatu” (Dyboski, 1912: 292), w monografii z 1927 roku, poszerzył charakterystykę jej postaci przyznając jej prymat być może nawet równie interesującego i złożonego charakteru co Jago. Pozwoliło to Dyboskiemu porównać skomplikowaną opozycję Jagona i Otella, do opozycji charakterów Emilii i Desdemony. Cyniczna Emilia kradnąca chustkę dla swojego męża, zaskakuje swoją odwagą w ostatniej scenie, co komplikuje możliwość jednoznacznej oceny jej charakteru: „[j]ak Jago jest wcieleniem niezmienności złego, tak Emilia uosabia właśnie zmienność przeciętnej natury ludzkiej – skłonnej do upadku, ale zdolnej do szczytnego heroizmu” (1927: 214).

Dla Tretiaka *Otello* był historią trojga bohaterów; Otella, Desdemony i Jagona, każdemu z nich poświęcił oddzielne miejsce w swojej analizie. Scharakteryzował postać Jagona poprzez odniesienia do takich teoretyków jak L.L. Schückinga i Samuela Coleridge’a. Pierwszy z nich uznał, że motywacją Jagona jest uczucie do Desdemony, Szekspir jednak wraz z upływem akcji zapomniał o większym jego uprawdopodobnieniu. Coleridge podawał pogląd o Jagonie, jako narzędziu w rękach fatum, od którego spojrzenia nie odbiegał Dyboski. Tretiak zdawał się przychylić do opinii Coleridge’a, stwierdzając, że działanie Iotra jest symbolem nieodłącznego człowieczeństwa uniwersalnego pierwiastka zła<sup>4</sup>, a swoje monologi, Jago przedstawiał nie dla informowania

---

<sup>4</sup> W podobnym tonie pisał Tarnawski, który proponował traktowanie Jagona jak makiawelicznego bohatera, ale „[o]czyszczonego z przesady i szablonu, a wyposażonego w prawdopodobieństwo psychologiczne” (1931: 197). Tym co uprawdopodobniało ludzki wymiar postaci Jagona, dla



widzów czy przekonywania samego siebie o rządzących nim powodach, ale dlatego, że nie posiadał w swoim planie współnika. Wspólnika rozumianego jako równorzędnego partnera, bo za takowego nie można byłoby uznać marionetkowego Rodryga. Gdyby przesłaniem Szekspira było samo podkreślenie motywu kłamstwa i jego następstw to zrobiłby to, pisał Tretiak, podobnie jak w *Wiele hałasu o nic*, gdzie pojawiająca się intryga przeciw czci Hero realizowana jest w rozmowie pomniejszych postaci - wynajętych zbirów. Wreszcie Szekspir nie zabił Jagona, tak jak innych swoich łotrów, pozostawiając go żywym niejako dla podkreślenia nieśmiertelności zła (1925: XVII). Jago, w ujęciu Tretiaka był też najbardziej nieprzyzwoitym bohaterem Szekspira, gdyż jego podszyte aluzjami do stosunków seksualnych wypowiedzi pojawiają się nie tylko w żartach, ale przede wszystkim w wypowiedziach o poważnym tonie, tak jak w pierwszej scenie tragedii, pod oknem Brabancja, kiedy przedstawia mu wizję stosunku córki z kochankiem. Tretiak tłumaczył taką konstrukcję postaci utożsamianiem przez Szekspira niskich i cielesnych pierwiastków z żołnierzem, a tym co czyste i niewinne czyli kobietą, z Desdemoną (Tretiak, 1925: XV-XVIII).

Tretiak w swojej analizie *Otella* wyszedł poza motyw zazdrości. Upadek bohatera był dla niego oznaką zwycięstwa niskiego pierwiastka natury ludzkiej, zwycięstwa emocji władających ciałem urażonego mężczyzny. Jego zdaniem pokrętna logika pozwoliła Otellowi dojść do wniosku, że zabójstwo Desdemony jest konieczną ofiarą na potrzeby odkupienia win za zwodniczą rolę, jaką odegrała. Musiał zatem ją zabić, żeby odzyskała niewinność, a przez to łudził się, że będzie w stanie ją dalej kochać. Tretiak pisał, że „[w] blasku tej wielkiej i czystej miłości nie można Otella uważać ani na jedną chwilę za naiwnego głupca, lecz zawsze za ofiarę nieznanego sobie zaślepienia” (1926: XXXII). Desdemona pokochała go przecież dla niezłomności charakteru, więc to, zło, które nim zawładnęło, według Tretiaka, musiało mieć uniwersalną i wszechwładną naturę.

Sama postać Desdemony, jako uosobienia niewinności niezdolnej nawet do powzięcia myśli o nieczystych zamiarach osób trzecich, spełnia zadanie podkreślenia skali upadku mężczyzny. W ten sposób kazał Tretiak tłumaczyć motywy jej postępowania, kiedy pytana przez Otella o zgubioną chustkę, dla zamaskowania zakłopotania, zmieniła temat, prosząc o przywrócenie Kasja na

---

Tarnawskiego jest fakt, że choć czynienie innym krzywdy było radością tej postaci, to sam nie posiadał świadomości swojej diabelskiej natury, przez co musiał wyszukiwać motywy swoich intryg.

stanowisko. Porozumienie dusz, które połączyło kochanków podczas spotkań w domu Brabantio, wyrażane w piękny poetycki sposób w scenie przed senatem, nigdy nie było tak dalekim wspomnieniem, jak w tamtej chwili. Również przywołanie przez Desdemonę „Pieśni o wierzbie” było dla Tretiaka mimowolnym potwierdzeniem oddalenia się kochanków. Piosenka, którą Desdemona знаła z dzieciństwa od służącej swojej matki, opowiadała bowiem o końcu miłości.

Skomplikowaną relację trojga bohaterów Tretiak podsumował stwierdzeniem, że

Shakespeare chciał wywołać uczucie grozy, chciał wykazać, jak daleko [...] w dusze ludzkie sięga przemoc siły, uosobionej w Jagonie, chciał pokazać nam, jakie czyhają na nas wkoło niebezpieczeństwa, skoro taka piękna, przezczysta postać jak Desdemona, ginie z ręki szlachetnego i dzielnego rycerza (1926: XXXVIII).

Kolejne charakterystyki postaci dramatu wyprowadził Kott (1965: 127-156). Postać Jago, jak napisał autor, w ujęciu romantyków, była absolutnym złem, bezkompromisowym, tak jak uniwersalne zło jest przynależne ludzkiej naturze. Jego chęć niszczenia była bezinteresowna, nie szukał materialnych powodów. Jednak według Kotta, Jago nie jest demonem, a powody jego postępowania są praktyczne, kiedy mówi, że w awansie największą rolę odgrywają protekcje. Praktyczne powody każą mu powściągać namiętności, co jest bezpośrednim powodem jego pogardy dla ludzi pozwalających sobie na podporządkowanie swego życia tylko miłości.

Związek Otella i Desdemony pełen jest zwierzęcych odwołań i czarno-białej retoryki, ponieważ w opinii Kotta, uosabia tęsknotę za złamaniem tabu i fascynację odrębnością (1965: 147). Kwestią dyskusyjną były dla krytyka powody tak łatwego zwrócenia się Otella przeciwko Desdemonie. Kott brał pod uwagę, że Desdemona mogła zaskoczyć swojego męża drastyczną zmianą swojego zachowania, jaka zaszła od czasu ich pierwszych spotkań w domu Brabancja, do aktu odważnego przeciwstawienia się woli ojca przed senatem. Krytyk wyjawiał przekonanie, że Otello musiał zabić Desdemonę, żeby odzyskany został ład świata – w takim ujęciu, z punktu widzenia porządku natury, okrutniejszym zakończeniem byłoby jej ocalenie.

Mroczkowski, jako pierwszy pisał o „[p]rostodusznej żołnierskości” (1966: 239) *Otella*. Przyczyn tragedii bohatera, naukowiec szukał nie tyle w osobie Jagona, co w nieumiejętności dostrzeżenia prawdy przez Otella i popełnianych przez niego błędach w ocenie bliskich mu osób. Być może, pisał Mroczkowski, u podstaw leżała „[n]iewystarczająca znajomość europejskiego społeczeństwa” (1966: 241). Jednym z argumentów przemawiających za wiarołomnym usposobieniem Desdemony było jej sprzeniewierzenie się ojcu w imię miłości do Otella. Doprawdy jak Otello mógł obrócić ten ważny dowód miłości Desdemony na jej niekorzyść? Według Mroczkowskiego skala tragedii, która spotkała bohatera była ogromna, ponieważ zaangażował się w związek z Desdemoną bez reszty, tak mocno, że chcąc się z niego wycofać niechybnie musiał ponieść klęskę.

Nie bez powodu znalazła się w dramacie scena rozmowy Desdemony z Emilią, w której Desdemona nie dowierzała, aby którakolwiek kobieta była w stanie zdradzić męża - przesłaniem *Otella* miało być pokazanie konsekwencji niedostrzegania podłości i złych intencji otoczenia. „Specyfiką tej tragedii jest to, że okoliczności i forma zewnętrzna cierpienia są tak okrutne i odrażające”(1965: 242), ale mniejsza intensywność wypadków spowodowałaby, że Otello i Desdemona zdążyliby wyjaśnić sobie nieporozumienia, zanim urosłyby do rozmiarów tragedii. Szekspir według Mroczkowskiego był jednak obiektywny i konsekwencje nieumiejętnego oceniania ludzi dotknęły również Jagona, który przy całej swojej zmyślności nie przewidział, że Emilia nie zawaha się wydać pomysłodawcy intrygi z chustką.

Jerzy S. Sito w przedmowie do tłumaczenia *Otella* (1985: 6), napisał że „*Otello* traktuje o namiętnościach w stanie pierwiastkowym i czystym” (1985: 6), Zdaniem Sitey, sztuka jest historią z alegorycznie zarysowanymi postaciami, w których nie ma miejsca na niedopowiedzenia i niejednoznaczności. Krytyk zwrócił uwagę, że Szekspir pozbył się ewentualnych komicznych przerywników i rozproszenia wątku, które mogłyby odwrócić uwagę widza. Ta swoista asceza, jak nazwał Sito skupienie się tylko i wyłącznie na zagadnieniu ludzkich charakterów, pozwoliła jednak osiągnąć zadziwiający efekt wydobywania wielobarwnych cech osobowych obecnych w tragedii. Alegoryczność ma jednak, według tłumacza, czysto ludzki wymiar – pozbawiona jest tego właściwego moralitetowi pierwiastka ingerencji Boga lub przeznaczenia.

Zbierski (1988: 415) uznał, że kreacja Jagona, odwrotnie niż Otella, jest bardziej przejawiskawiona, zdecydowanie przekraczając granice standardowej postaci moralitetowego Zła, czyli powtarzając opinię wyrażoną przez Sitę. Powołał się jednak na obecne w motywacji Jagona, echa rasistowskiej obawy o seksualnym podtekście, związane ze strachem o zachowanie czystości rasy. Czyni to *Otella*, według krytyka, tragedią o mniejszych kosmologicznych ambicjach, niż pozostałe dramaty Szekspira, również ze względu na osobisty charakter tragedii bohaterów.

Odnosząc się do oceny postaci Desdemony, Zbierski zaprzeczył słuszności komentarzy chcących widzieć w jej miłości niecierpliwą ciekawość i cielesne pożądanie Otella. Ponadto Zbierski sprzeciwił się kategorycznym ocenom wedle których Otello był egoistą i miał tendencję do uzalania się nad sobą. Napisał: „[d]ialektyka dramatyczna sztuki, jak często u Shakespeare’a, polega na starciu się dwu krańcowo różnych *formacji psychologicznych*” (1988: 407). Tymczasem z dwojga Otello – Jago, to ten drugi przejawiał psychopatyczne skłonności. Zbierski odniósł się też krytycznie do angloamerykańskich prób dyskredytowania bohatera jako przekonującej postaci tragicznej, a całej historii jako poważnego tragicznego formatu. Ponadto Szekspir nie dał Otellowi królewskiego pochodzenia<sup>5</sup>, lecz podkreślił jego żołnierskie doświadczenie. Swoim szlacheckim językiem i niezachwianym poczuciem wartości był w stanie zdobyć serce Desdemony. Błędy, które popełnił, jakkolwiek duże i obfitujące w tragiczne skutki, nie świadczyły o jego bezduszności i prostactwie.

W eseju „Zdrada” w zbiorze *Czytając Szekspira* (1996), Żurowski pokazał jak zmienia się sposób interpretowania tragedii gdy dokonać jej analizy przez pryzmat poszczególnych postaci. Ten rodzaj analizy uznać można za alternatywę wobec częstych u krytyków teorii i opinii faworyzujących albo element zazdrości albo zdradzonej ufności. Żurowski przyznał, że (niestety) efektowniejsze jest czytanie tej historii przez pryzmat postaci Jagona – wtedy tragedia staje się historią o podłości. Czytana przez postać Otella jest opowieścią o zazdrości i rozpacz (1996: 313). Krytyk przedstawił wnikliwe studium psychologiczne postaci dramatu, odczytując ich wzajemne relacje w wymiarze ogólnospołecznym i

---

<sup>5</sup> W średniowiecznej literaturze stosowano ten szablon „bohaterskości”, występującej w parze z „królewskością” (Zbierski, 1988: 408).

osobistym – akcentując w swojej krytyce dramatu, podobnie jak Kott, uniwersalność i wielowymiarowość historii Otella.

W jego ocenie postaci Jagona, uderzało podejście piętnujące kosmologiczne charakteru zła, którym Jago się legitymuje. Oryginalność wizerunku zła, jaki Szekspir zaproponował w osobie Jago, polega zdaniem Żurowskiego jednak na tym, że „[i]dea, metafora, w całości wyrasta z psychologii człowieka – z kości i krwi” (1996: 314). Mimo, faktu, że człowiek jest naturą nie perfekcyjną, to ludzki wymiar zła, jaki prezentuje Jago, odznacza się wyjątkową dokładnością i precyzją – „[t]o nie zwyczajny podlec, czy pałacowa kanalia” (1996: 313). Żurowski nazwał to złączenie uniwersalnej siły zła z cechami typowo osobowymi i ludzkimi, mistrzostwem Szekspira. Jako człowiek teatru rozumiał, że aby dotrzeć do widza z uniwersalnym przesłaniem wychodzącym poza ramy teatralnej iluzji na scenie, należało stworzyć ludzki wymiar kreacji złego bohatera. Skoro zaś rzekło się, że zło obecne w Jago, mimo swojej perfekcji, ma wymiar ludzki, to Jago miał powody, które uruchamiały jego podłą naturę, a ból z nimi związany był dla niego tak samo odczuwalny, jak ból Otella. Jest to, zdaniem Żurowskiego, kolejny dowód wielkości Szekspira – stojący po przeciwnych stronach Jago i Otello cierpieli po ludzku.

Dla Żurowskiego *Otello* był też okazją do rozważań nad bolesnym dualizmem świata; rozdarciem pomiędzy namiętnościami i rozumem, światłem nocy i dnia. O ile uczucie między dwojgiem ludzi w wielu przypadkach faktycznie polega na nigdy nie zmałowanej wzajemnej wyłączności i wierności, to już sama wiara w oczywistość i nienaruszalność tego porządku, byłaby zaprzeczeniem istnienia złej strony ludzkiej natury. Wiara taka byłaby naiwna, tak jak z jednostkowych przypadków nie uda się stworzyć reguły. Tymczasem „Jago nie ma złudzeń, które miewają ci, co śnią o RAZEM dwojga” (1996: 316).

Dla Otella, pisał Żurowski, nieważne było czy Desdemona go zdradziła. Liczyła się tylko świadomość, że mogła go zdradzić. Autor eseju podkreślił znaczenie różnicy wieku między kochankami, dla nieszczęścia, jakie spotkało tę parę. Napisał, że Szekspir wyposażył postać potencjalnie zdradzanego męża w świadomość zdradzanego mężczyzny wieku średniego, wieku, którego Szekspir sam dobiegł zanim napisał swoje dzieło.

Interesującym z punktu widzenia krytyki literackiej, ujęciem charakterystyki bohaterów i przyczyn ich postępowania, była próba interpretacji salezjanina, Jacka

Bolewskiego w eseju „Desdemona w obliczu Demona” w książce *Objawienie Szekspira* (2000). Dla Bolewskiego różnica w kolorze skóry między Otellem i jego otoczeniem była ramą, która obejmowała dyskusję o walce przeciwstawnych sił. Jednak kolor skóry jest mylący – to nie Otello jest demonem, a Jago. W *Tytusie Andronikusie*, pisał Bolewski, Szekspir uległ stereotypowi nadając negatywnej postaci Aarona ciemny kolor skóry (2002: 105). Tymczasem w *Otelli* osiągnął mistrzostwo w kreowaniu ambiwalentnych postaci. Dwuznaczność postaci Jago, Bolewski dostrzegał również w jego imieniu – którego echo słyszalne jest w nazwie Santiago de Compostela - gdzie Saint-Iago to hiszpańskie określenie św. Jakuba, patrona Hiszpanii uważanego również za pogromcę Maurów, który zjawiał się w IX wieku by rozgromić najeźdźców.

Bolewski ostrzegał przed niebezpieczeństwem stereotypowej interpretacji, jakie wiąże się z ambiwalentnymi charakterami Jagona i Otella. Maur był czarny, ponadto jego demoniczności miał dowodzić związek z Desdemoną, niezaakceptowany przez ojca – biała owca skuszona przez demona. Tymczasem demonem w pełnym tego słowa znaczeniu jest Jago. Bolewski skonfrontował jego słowa: „[n]ie jestem kim jestem” (1.1.), z boskim „[j]estem, kim jestem”. I tak Jago „[d]efiniując siebie przez negację, zdradza jej istotę – naturę przeciwnika Boga, szatana” (2002: 108). Jego strategia jest planem zwodzenia pozorną uczciwością i przyjazną twarzą, w ukryciu zaś zakłada totalną destrukcję. Demoniczność Jago Bolewski odczytuje również z faktu opóźnienia przybycia Otella na Cypr z powodu burzy, która jednak nie dosięgła Jago. Przybycie statku z nim i Desdemoną na pokładzie, Cassio witał stwierdzeniem, że niebiosy czuwają nad kobietą, co Bolewskiego sprowadził do nieumiejętności dostrzeżenia wpływu demona.

Opozycja bieli i czerni dla Bolewskiego realizuje się również w chaosie, który demon wyzwala swoim kuszeniem w duszy i świecie wokół Otella - od pierwszej chwili, w której dopuścił ziarno podejrzeń, kierował się ku ciemności.

Desdemona była dla Bolewskiego jedyną postacią dramatu, której władza demona nie była w stanie osiągnąć – jako jedyna zdolna była wypowiedzieć celne słowa krytyki wobec niepewnej, w jej opinii, uczciwości Jago. Postrzegał też jej osobę jako jedyne w tragedii absolutne przeciwieństwo Jago, ponieważ obejmowała Otella miłością bezgraniczną i wybaczącą. I to właśnie ”demoniczne rysy zamknięcia się na prawdziwą miłość” przez Otella są dla Bolewskiego

głównym przesłaniem tragedii (2002: 126), jednak pamięć o miłosierdziu Desdemony, niezwykłym w obliczu demona, pozwalała autorowi traktować całą historię jako „dobrą nowinę”.

#### **4.4 Obcy/Inny Otello a recepcja dramatu w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku**

##### **4.4.1 Maur czy Murzyn? Krytyka dramatu w pierwszej połowie dwudziestego wieku**

Mimo, że jeszcze 7 listopada 1916 roku Leszczyński pojawił się w roli Otella w warszawskim Teatrze Rozmaitości (Żurowski, 2001: 42)<sup>6</sup>, prezentując romantycznego Maura, zachodziły już zmiany w spojrzeniu na pochodzenie bohatera. Dyboski zamieścił *Otella* w X tomie *Dzieł Dramatycznych Williama Szekspira*, które zredagował w 1912 roku. Dramat opatrzył wstępem krytycznym, odwołując się w znacznym stopniu do pracy swojego poprzednika – Kraszewskiego. Dyboski, tak jak Kraszewski, wykorzystał przekład autorstwa Paszkowskiego, ale nie miał wątpliwości, że: „[j]est rzeczą prawie niewątpliwą, że Shakespeare chciał mieć na scenie bohatera o skórze czarnej; w tem właśnie objawiać się miała potęga miłości że Desdemona ‘w duszy Otella twarz jego widziała’ (1.3.) i [...] pokonać zdołała fizyczny wstręt do człowieka tak dalekiego od niej rasą” (1912: 282).

Ton wypowiedzi Dyboskiego przypomina recenzje teatralne z dziewiętnastowiecznych wystawień dramatu, chcących widzieć w miłości Desdemony akt poświęcenia, jednak o ile tradycją teatru tamtego okresu było prezentowania Otella jako postaci o śniadej cerze, o tyle Dyboski chciał widzieć Otella jako Murzyna. Do wniosku doprowadziła go interpretacja faktów na temat obecności czarnoskórych w elżbietańskim społeczeństwie i ówczesnego skomplikowanego znaczenia związanego z ciemnym kolorem skóry. Była to pierwsza tego rodzaju próba w polskiej krytyce dramatu, badająca ówczesne

---

<sup>6</sup> W *Krakowskim Czasie* i *Kurjerze Warszawskim* w pierwszym i drugim dziesięcioleciu dwudziestego wieku pojawiały się wciąż w kronikach teatralnych informacje o wystawieniach *Otella* z Leszczyńskim.

uwarunkowania, niemniej jednak uznanie czarnego koloru skóry Otella za fakt, nie wiązał się u Dyboskiego z jego [koloru] akceptacją:

[s]ympatyczniejszym i prawdopodobniejszym oczywiście dla krytyków i aktorów nowych pokoleń jest bohater z rodu Maurów, których długie wojny z Hiszpanami otoczyły aureolą rycerskości; Murzynowi szczególnie amerykańscy krytycy, z murzyństwem zblizka obeznani, skłonni są odmawiać zdolności do tych szlachetnych poruszeń duszy, które podziwiamy u Otella (1912: 283).

Na potwierdzenie Dyboski dokonuje analizy tekstu dramatu, w którym znajdują się odniesienia zarówno do „czarnego” jak i „mauretańskiego” Otella, jednak „[f]agodenie kontrastów nie jest intencją poety” (Dyboski, 1912: 392). Analiza Dyboskiego, pierwsza w takim stopniu oparta na faktach i niewątpliwej wiedzy autora na temat ówczesnych uwarunkowań, wydaje się zapowiadać czasy nowego spojrzenia na Otella, dyktowanego rosnącym w społeczeństwie polskim rasizmem.

Krytycy Otella sprzed II wojny światowej zdawali się wywodzić swoje analizy na temat pochodzenia bohatera z silnego przekonania o jego niedostatecznie wyraźnym wskazaniu w tekście dramatu. Dyboski interpretował to zagadnienie określając Otella Murzynem, z kolei Tretiak, odwołując się do tych samych faktów, co Dyboski, we wstępie krytycznym do *Otella. Tragedji w 5 aktach* w 1926 roku, rozwiązał problem z tożsamością bohatera przez nazwanie go „Afrykaninem” (1926: vii):

Shakespeare utożsamiał najprawdopodobniej mieszkańca Afryki z Murzynem, ale równocześnie wiedział, że w Berberji mieszkają Maurowie – najlepiej zatem określić Otella jako ‘Afrykanina’ w czym zawiera się już odmienność, gorącość temperamentu (1926: vii-viii).

Tarnawski z kolei nie podjął się identyfikowania tożsamości bohatera, stwierdzając, że Szekspirowi mogły się mylić pojęcia Maura i Murzyna, tym bardziej jeśli wziąć pod uwagę niejednoznaczność imienia kapitana *Moro*, w noweli *Cinthio* (1931: 196). Tretiak i Dyboski, uznając Otella za Murzyna, czy też po prostu wskazując na intencję Szekspira w uczynieniu Otella czarnym, pisali o odmienności charakteru bohatera, nie oceniając go jednak w tonie krytyków



dziewiętnastowiecznych, którzy szukali przyczyny zazdrości odwołując się do stereotypowych poglądów białego człowieka na temat natury czarnoskórych.

Dyboski, który w 1927 roku powrócił do rozważań o tragedii, w książce *William Shakespeare*, ocenił, że jedynie sentyment romantyczny skłania krytyków do patrzenia na Otella jako Maura, a „różnica w rasie” (1927: 215), między nim, a społeczeństwem, jest źródłem różnic charakterologicznych, przejawiających się w naiwności bohatera, wobec wyrafinowania społeczeństwa weneckiego. Jednak według Dyboskiego tragedia Otella nie wiązała się z czystym i naiwnym sercem, a z „[d]ziałaniem siły zewnętrznej, w naturze zresztą normalnej” (1927: 216). Jako siłę zewnętrzną identyfikował Jagona i jego podstępną działalność. W konsekwencji klęskę Otella interpretował jako oznakę zwycięstwa słabości ludzkiej natury, zwycięstwa emocji władających ciałem urażonego mężczyzny. Jego ocena jest zatem odwołaniem się do cech uniwersalnych, właściwych każdemu człowiekowi.

Tretiak z kolei napisał, że „[w] blasku tej wielkiej i czystej miłości nie można Otella uważać ani na jedną chwilę za naiwnego głupca, lecz zawsze za ofiarę nieznanego sobie zaślepienia” (1926: XXXII). Desdemona pokochała go przecież dla niezłomności charakteru, więc to zło, które nim zawładnęło, według Tretiaka, musiało mieć uniwersalną i wszechogarniającą naturę.

W konsekwencji obaj krytycy dokonali wyważonej analizy postępowania Otella (Dyboski w pracy z 1927 roku złagodził nieco swoje stanowisko na temat rasy); próbując wytłumaczyć jego postępowanie, działaniem Jagona. Ich krytyka odnosi się głównie do oceny charakteru, a nie rasy, jednak wciąż w ich pracy widoczny jest wpływ czasów, w których swoje opinie formułowali, pełnych uprzedzeń i niedostatecznej wiedzy o Obcym/Innym rasowo.

W czasie, w jakim obaj krytycy tworzyli swoje opinie doszło właśnie do zmiany prezentowania Otella w teatrze. Dobiegł końca czas występów Leszczyńskiego i aktorów czerpiących inspiracje z Iry Aldridge’a<sup>7</sup>. Premierowo w

---

<sup>7</sup> Czas zmiany w scenicznym prezentowaniu Otella odbywał się na tle szerszego procesu przemian w polskim teatrze. Początkiem nowoczesnej praktyki scenicznej w interpretacji polskiego Szekspira była inauguracja działalności Teatru Polskiego, pod kierownictwem Arnolda Szyfmana. Prologiem tego zjawiska było krystalizowanie się już na przełomie wieków nowych praktyk inscenizatorskich w krakowskim środowisku teatralnym, charakteryzujące się odmiennym, niż w pozostałych polskich teatrach, spojrzeniem na reżyserię, scenografię i grę aktorską. Krakowski teatr tego okresu zmieniał się, przesunięty został punkt ciężkości pomiędzy poszczególnymi komponentami dzieła scenicznego; zaczęła się liczyć praca zespołowa, forma przedstawienia coraz częściej była

spektaklu *Otello* pojawił się Kazimierz Junosza-Stępowski 23 grudnia 1925 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Aktor zaprezentował całkowicie ciemną charakteryzację Otella. Podczas gdy Dyboski i Trieriak pisali o Murzynie, skupiając się na charakterystyce cech osobowych, akcentując również winę Jagona, w teatrze, pod wpływem obecności aktora ucharakteryzowanego na Murzyna, Wiktor Brumer w nr 2. *Życia Teatru* z 1926 roku nazywa Otella „[c]złowiekiem szlachetnym i dobrym [który] nie zna intryg i dlatego łatwo wpada w zastawione przez Jaga sidła” (1926: 12). W ocenie Brumera mimo dostrzeżenia roli Jagona, przeważało podkreślanie stereotypowo przypisywanej czarnoskórym naiwności, nieobycia w skomplikowanych sieciach relacji i zależności między ludźmi. W konsekwencji, odwrotnie niż u Dyboskiego i Tretiaka, mimo obecności Jagona, całą winą obarcza Otella:

Otello Junoszy Stępowskiego nie jest podejrzliwym zazdrośnikiem i jest to zupełnie zgodne z postawieniem postaci przez Shakespeare'a. Otello Junoszy kocha Desdemonę, ale poddaje się Jagonowi, którego spryt jest daleko silniejszy od naiwności Otella (1926: 11).

Powyższe stanowisko przypomina sposób tłumaczenia przyczyn niepowodzeń Otella przez dziewiętnastowieczne recenzje teatralne, jedyne co ulega zmianie to charakter i gwałtowność opisu. Można byłoby powiedzieć, że zmiana ta zaszła pod wpływem wyważonego sposobu gry Junoszy-Stępowskiego, którego interpretacja diametralnie różniła się od gry Leszczyńskiego. Jednak jak pokazuje lektura innej recenzji z tego samego przedstawienia, stosunek ówczesnej krytyki do Otella/*Otella* nie był jednolity. Tadeusz Boy-Żeleński we *Flircie z Melpomeną (wieczór szósty)* recenzję z premiery *Otella* rozpoczyna tytułem: „Maur czy Murzyn?” (1926: 258), dając dowód, że wizerunek czarnoskórego bohatera na scenie wciąż sprawiał polskiej widowni problemy.

W recenzji Boya-Żeleńskiego uderza ostry ton wypowiedzi. W przeciwieństwie do krytyków dziewiętnastowiecznych, nie znajduje on żadnych pozytywnych stron w prezentowanej historii. Oprócz komentarzy o rasistowskim zabarwieniu darmo szukać właściwego minionemu wiekowi, romantycznego

---

wynikiem wspólnej pracy inscenizatorskiej reżysera, aktora i scenografa. Teatr wielkich gwiazd odchodził w zapomnienie (Żurowski, 2001: 42-43).

zachwytu nad pierwotną naturą Otella. Boy-Żeleński dostrzega niedookreślenie związane z pochodzeniem bohatera, jednak nie interpretuje go jako dowód na jednakowe postrzeganie Maurów i Murzynów przez Szekspira, tak jak uważają Dyboski i Tretiak. Określa, że Otello został wyposażony w szlachetność Maura oraz naiwność i okrucieństwo Murzyna, ponieważ „[t]echnika ówczesnego teatru nie zniewalała aktora do stanowczego wyboru” (1926: 259). W swojej recenzji upierał się przy tezie, że stosunek elżbietańskiego społeczeństwa do ciemnoskórych był dwojaki:

Maur - to szlachetność, odwaga [...] Murzyn – to parjas, urodzony niewolnik, tępy, o niskich instynktach. Trudno uwierzyć aby Murzyn mógł dojść w Wenecji do takiego stanowiska, aby był otoczony takim szacunkiem, powagą (1926: 259).

Boy przyznał, że widzowie elżbietańskiego teatru nie rozpatrywali postaci Otella pod kątem etnograficznym, nie było to też intencją Szekspira, ponieważ dopiero czasy współczesne, patrzą na pochodzenie bohatera pod kątem rasy.

Naczelną tezą omawianej recenzji jest przekonanie, że przepaść wizerunkowa między Maurem i Murzynem powiększyła się od czasów elżbietańskich jeszcze bardziej i w czasach Boya-Żeleńskiego Maur niestety musi być już tylko poetyckim wspomnieniem. Kreacja aktorska Junoszy Stępowskiego występującego w ucharakteryzowanej na czarno twarzy sprowokowała go do wyznania:

Murzyn natomiast stał się płaską rzeczywistością. Otoczony bezgraniczną wzdargą w Ameryce, w Europie używany do poślednich funkcji, awansował w ostatnim czasie z famulusa hotelowego na gwiazdę jazz-bandu, nie ma jednak dla nas żadnej z cech, któreby go pasowały na tego bohatera miecza i miłości, jakim poeta uczynił swego Otella (1926: 261).

Uważał, że ówczesny teatr mający już cały zespół inscenizatorski rozpatrujący aspekty historyczne i antropologiczne, powinna obowiązywać skrupulatność w przygotowaniu scenicznego wizerunku bohatera. Tymczasem piękno opowieści *Otella* w realizacji Teatru Polskiego, według Boya-Żeleńskiego uległo zatarciu. Plastycznie wyrażona odmienność rasowa była „[o]bniżeniem roli Otella przez jego

‘umurzynienie’”(1926: 263). Strata dotknęła całej kompozycji tragedii, a związek dwojga kochanków pozbawiony był całej swojej szekspirowskiej poetyckości „[c]oś tak, jakby córka właściciela Bristolu uciekła z negrem hotelowym” (1926: 264). Zresztą, na zachowanie Desdemony, która wybiera miłość do Murzyna wbrew woli ojca, Boy-Żeleński patrzył co najmniej ze zdziwieniem. O ile miłość Desdemony do Maura wydawałaby się mu romantyczna, to związkowi z czarnoskórym aura romantyczności nie towarzyszy. Choć autor słyszał o powodzeniu Murzynów wśród współczesnych mu kobiet, to „[s]ą to powodzenia innego gatunku, w których romantyzm ma podobno bardzo mały udział” (1926: 294).

Brumer zaś w *Życiu Teatru* pisał w tym samym czasie co Boy-Żeleński o Otellu w wykonaniu Junoszy-Stępowskiego w pozytywnym tonie, jako żołnierzu, który „[n]a życie patrzy z uśmiechem dziecka” (1926: 11). Nad ogólną oceną wartości przedstawienia górowało uznanie dla konsekwentnie poprowadzonego sposobu gry, który różni się od gwałtowności w kreacji Leszczyńskiego. Brumer podkreślał opanowanie i spokój aktora w scenach w których dotychczas zwyczajowo akcentowano rozchwianie emocjonalne bohatera, od niecierpliwości po furję.

Skoro kreacja Junoszy-Stępowskiego nie odwoływała się do gwałtowności, dziwić może ton wypowiedzi Boya-Żeleńskiego. I tutaj jej autor sam dostarcza odpowiedzi na pytanie o powody swojej ostrej krytyki, przekonując, że prezentowanie Otella jako Murzyna sprawia, że historia staje się problemem rasy, a ponieważ „[i]stnieje w nas pewna jakby solidarność rasy białej” (1926: 263), nie pozwala to na właściwy odbiór prezentowanej historii<sup>8</sup>.

Poglądy Boya-Żeleńskiego zdają się odzwierciedlać nasilenie kolonialnych ambicji Polaków, których apogeum przypadło na utworzenie w 1930 roku Ligi Morskiej i Kolonialnej<sup>9</sup>, która „[d]ąży do pozyskania kolonii dla Polski, względnie terenu dla nieskrępowanej ekspansji dla narodu polskiego” (Białas, 1990: 166). Ideą funkcjonowania Ligi było pozyskanie kolonii zamorskich w byłych koloniach

---

<sup>8</sup> Jako przykład podaje Boy-Żeleński spektakl *Mandaryn Wu*, interpretację sztuki Harolda Owena i Harriego Maurice’a Vernona z 1913 roku, opowiadającej o zderzeniu kulturowym Anglików i Chińczyków. Boyowi-Żeleńskiemu nie było łatwo, jako widzowi, sympatyzować z głównym bohaterem i to pomimo jego wyraźnej przewagi moralnej nad Anglikami, którzy go krzywdzili (1926: 296).

<sup>9</sup> Liga powstała z przekształcenia innej organizacji, o nazwie Liga Morska i Rieczna, która w latach dwudziestych dwudziestego wieku wydawała miesięcznik *Morze*, podnoszący kwestię emigracji z Polski na tereny kolonii afrykańskich, ale też rozwoju floty morskiej i rzecznej (Białas, 1990: 166-168).

niemieckich, a impulsu do jej działalności dostarczały problemy gospodarcze i demograficzne nowo powstałego państwa polskiego, zmagającego się z przeludnieniem wsi i bezrobociem. Zamorska kolonia lub kolonie mogłyby pomóc w rozwinięciu handlu zagranicznego i dodatnim bilansie gospodarczym.

Oprócz *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda*, Polacy czerpali wiedzę na temat mieszkańców Afryki i ich zwyczajów, m.in. z publikacji *Tygodnika Ilustrowanego* w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, poświęcającym wiele miejsca na opisy eksplorowania Afryki. Okres międzywojenny przyniósł nowe wiadomości, m.in. bogate relacje *Kurjera Warszawskiego* w latach trzydziestych dwudziestego wieku, na temat konfliktu włosko-abisyńskiego. Równolegle pojawiały się wzmianki na temat obecnych w Polsce przedstawicieli rasy czarnej, jak w numerze 131. *Robotnika* z 1931 roku. Zamieszczono informację o wizycie „[a]utentycznych Senegalczyków, którzy zagospodarowawszy się w Luna-Parku, urządzili tam prawdziwą wioskę murzyńską i demonstrują codzienny tryb życia czarnego obywatela skwarnej Afryki” (1931: 6). Powyższej wzmiance towarzyszyło zdjęcie opisywanego trybu życia, prezentujące grupę siedzących w parku muzyków. Powyższe wzmianki pojawiały się na przemian z takimi publikacjami, jak wiersz Juliana Tuwima pt. „Murzynek Bambo w *Wiadomościach Literackich* w nr 5. z 1935 roku.. Dwa lata wcześniej pojawił się też artykuł w numerze 340. *Rzeczpospolitej* (1929), pod wymownym tytułem „Ciemne typy na jasno oświetlonych salach. Jak się ‘bawi’ Warszawa?” (1929: 5). Autor napisał:

[n]a estradzie ukazuje się oryginalny, ‘importowany’ czarny ‘towar’ i murzyńskimi ruchami, ‘egzotyczną’ grą na saksofonie pragnie oszołomić słuchaczy. Po każdy ‘kawałku’ otrzymuje rzęsiste brawa! Bo to Murzyn gra! (1929: 5).

Co prawda użyte przez dziennikarza epitety pojawiają się w cudzysłowie, jednak nie można odmówić mu wyjątkowej ironii poświęconej „czarnemu” mistrzowi lotów” i jego równie „kolorowej partnerce” (1929: 5).

Powyższe zapisy mogą pomóc zrozumieć polską atmosferę recepcji dramatu *Otello*, a przebija z nich stereotyp i co najmniej rezerwa w stosunku do reprezentantów rasy czarnej, co w połączeniu z ambicjami i aktywną rolą Ligi

Morskiej i Kolonialnej, organizującej w okresie międzywojennym wiele kampanii promocyjnych, składało się na obraz rasowo uprzedzonych Polaków. Inne premierowe wystawienie dramatu, tym razem w wykonaniu Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, z 19 marca 1936 roku, dostarcza recenzji łączących w sobie uznanie dla aktorskich umiejętności odtwórcy roli Otella, z próbą charakterystyki samej postaci, prowadzonej, co najmniej z pozycji rezerwy wobec czarnoskórego bohatera. W *Słowie Pomorskim* pisano, że *Otello* jest sztuką wymagającą reżyserskiego i aktorskiego wyczucia sceny, takiej umiejętności rozłożenia akcentów aby treść swoim kolorytem i ciężarem nie rozbiła formy (H.P., 1936: 4). W przesłaniu ukrywającego się pod pseudonimem H.P. autora recenzji, z jednej strony widoczna jest troska o estetyczną stronę przedstawienia, dyktowana potrzebą wyważonego sposobu prowadzenia roli Otella, takiego, jaki prezentował Junosza-Stępowski, z drugiej kryje się w niej aluzja do temperamentu postaci i wyzwń, jakie rola stawia przed aktorem.

Innego recenzenta tego wystawienia, który pisał w *Dzienniku Pomorskim* 22 marca 1936 roku, zajmuje szczególnie kwestia pochodzenia głównego bohatera. W umiarkowanej ekspresji Władysława Brackiego, aktora wcielającego się w Otella, widzi recenzent potwierdzenie faktu, że *Otello* powinien być prezentowany jako Maur:

[j]uż maska zewnętrzna świadczy o tem, że p. Bracki idzie za tymi aktorami, którzy widzą w Otellu Araba i jest przez to bliższy prawdy historycznej, chociaż pod tym względem, że Maurowie w tym czasie odgrywali dużą rolę w dziejach ludzkości i wybijali na nich swe kulturalne piętno. Ta maska zewnętrzna jednak obowiązuje aktora, nie może próbować tak przez innych aktorów nadużywanych w tej roli efektów dzikości scenicznej, trzeba iść głębiej i środkami więcej umiarkowanymi w geście i w ekspresji osiągnąć cel, jeżeli nie taki sam, to na pewno znacznie bliższy psychice człowieka współczesnego („*Otello* Tragedja w 5 aktach Szekspira w Teatrze Ziemi Pomorskiej”).

Jest zatem *Otello-Maur* bliższy czasom i psychice człowieka współczesnego, według recenzenta. Nie wiadomo czy tymi słowami miał on na myśli troskę o stylistykę, gdyż w teatrze lat trzydziestych dwudziestego wieku nie mógłby przypaść do gustu sposób interpretacji roli Otella w wykonaniu Leszczyńskiego.

Jednak w stwierdzeniu, że „[m]aska zewnętrzna jednak obowiązuje” („*Otello* Tragedja w 5 aktach Szekspira w Teatrze Ziemi Pomorskiej”), zdaje się ukrywać sugestia, że aktor powinien pamiętać o oddaniu pierwotnej natury Otella, tylko, że w warunkach współczesnego teatru nie wypada już prezentować furii i dzikiego usposobienia. Tym samym dopasowanie Otella do polskich realiów lat trzydziestych ubiegłego wieku, wyrażało się w uczynieniu go Maurem. W prasie zamieszczane są wzmianki o przebywających w Polsce czarnoskórych. Jeszcze w 1939 roku w *Kurjerze Warszawskim* zamieszczono wywiad z mieszkającym w Polsce Murzynem, Józefem Diakiem. Pracował on jako portier w jednej z warszawskich restauracji, a przywieziony został na ziemię polskie przez pewnego rosyjskiego hrabię, jeszcze przed wybuchem I wojny światowej. Opisywano jego osobę w następujący sposób: „[b]iałe jak kość słoniowa zęby, płomienne lśniące oczy, potężna gibka postać...tak wygląda p. Józef Diak, Murzyn z plemienia Faszoda. Czarna jego połyskująca twarz malowniczo się odcina na tle kremowych ścian modnej kawiarni” (1939, 17). Celem artykułu było przybliżenie czytelnikom czarnoskórych mieszkańców Warszawy, ale ton powyższej wypowiedzi, zwracającej uwagę na cechy anatomiczne oraz fakt, że wywiad z panem Diakiem, został zakwalifikowany do rubryki „Warszawa Egzotyczna”, każe podać w wątpliwość czy redakcją i czytelnikami kierowała ciekawość świata, czy tylko ciekawość rasy. Ponadto w owym czasie pojawiali się w Warszawie z wizytami dyplomatycznymi przedstawiciele państw afrykańskich. Krzysztof Wittels podaje, że w 1932 roku przybył poseł etiopski Zelleke Aguedecou Beirounde, w podziękowaniu za wysłanie przez prezydenta Ignacego Mościckiego, polskiego posła na uroczystości koronacji cesarza Etiopii Haile Selassie I w 1930 roku (Wittels, 2010: 55). Zdjęcia z wizyty znajdują się w Narodowym Archiwum Cyfrowym, pod adresem <http://www.audiovis.nac.gov.pl/>.

Nie jest to zatem czas nadużywania środków ekspresji przez aktora wcielającego się w Otella na scenie. W ten sposób wizerunek bohatera po raz kolejny podlega przemianowaniu, tym razem w Maura, którego „[r]omantyzm podkreśla Bracki doskonale, gra jak opętany siłą zła, jak we śnie” („*Otello* Tragedja w 5 aktach Szekspira w Teatrze Ziemi Pomorskiej”).

Powyższe nawiązanie do tęsknoty za romantyzmem w wizerunku scenicznym Otella przypomina emocje widzów towarzyszące występom Junoszy-Stępskiego, sprzed 10 lat. Wówczas Brumer pisał, że aktor odszedł od tradycji

wyrażania dzikiej pasji, graniczącej z szaleństwem. Jego interpretację charakteryzowało ujęcie cierpień Otella w uniwersalne ramy, dalekie od stylistyki odwołującej się do wizerunku niebezpiecznej, ale widowiskowej i kuszącej widzów furii (Brumer, 1926: 10). W ujęciu recenzenta Otella w interpretacji Brackiego w 1936 roku, bohater

[j]akim go nam pokazał p. Władysław Bracki, nie był mężynem, przez co wyposażony został w aurę rolę pewnej romantyczności, jaka powstała swego czasu wokół uzdolnionych wodzów jakimi byli mieszańcy Arabów z Berberami czyli: Maurowie („Otello”).

W 10 lat po tym, jak Dyboski i Tretiak przyznali, że Otello powinien być postrzegany jako Murzyn, a Junosza-Stępowski używał charakteryzacji „blackface”, następuje zmiana sposobu myślenia, wyrażająca się uznaniem dla scenicznego wyobrażenia Otella jako Maura.

Nie sposób nie zadać pytania o to jak Otella-Maura w wykonaniu Brackiego, odebrałby Boy-Żeleński, którego krytyka nie tyle dotyczyła samego aktora i jego interpretacji, co czarnoskórego bohatera dramatu. Brumer podaje, że pod wpływem druzgocącej opinii Boya-Żeleńskiego wyrażonej na temat premierowego wystawienia z Junoszą-Stępowskim, aktor nieco rozjaśnił charakteryzację twarzy w kolejnych spektaklach (1926: 12). Na pewno jednak powyższe kontrowersje i przemiany towarzyszące *Otellowi* w teatrze, świadczą o niejednoznacznym i skomplikowanym stosunku do ciemnoskórego bohatera w krytyce dramatu przed II wojną światową.

W latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku Kott pisał: „[u] Szekspira najbardziej może zadziwiająca jest ta wielokrotna powtarzalność współczesności [...] Ale współczesność nigdy nie jest dana; jest zadana – i to zadana nam i teatrom (Kott, 1999: 274)<sup>10</sup>. Wyraził jedną z najważniejszych współczesnych determinant inscenizacyjnych w teatralnej obecności *Otella* – imperatyw aktualizacji przesłania, a raczej umiejętności odczytywania kontekstów istniejących w sztuce od zawsze, a wiążących się z sytuacją nierówności i wyobcowania głównego bohatera.

---

<sup>10</sup> Fragment jest częścią posłowie Kotta do opracowania *Szekspir współczesny.2*, będącego wydaniem jego esejów z różnych monografii, zebranych pod redakcją Tadeusza Nyczka w 1999 roku.



Próbie „aktualizacji” w odniesieniu do *Otella*, Kott podjął przy okazji spektaklu w wykonaniu Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, z 24 kwietnia 1948 roku, w reżyserii Henryka Szletyńskiego<sup>11</sup>. Była to pierwsza premiera *Otella* po wojnie. Odniósł się w niej do sporu o pochodzenie bohatera, zdecydowanie odcinając się od zdania prezentowanego przez Boya-Żeleńskiego, który wykazał się absolutnym niezrozumieniem dla bohatera ukrytego pod czarną maską charakteryzacji. Według Kotta, Szekspir w swoim zamyśle nie wychodził poza postrzeganie Otella jako czarnoskórego mężczyzny, więc dociekanie o właściwym nasyceniu koloru skóry nie ma sensu. Wy tłumaczył jednak Boya-Żeleńskiego faktem ciągle zachodzących zmian w „[s]połecznej i estetycznej wymowie symbolów literackich” (1961: 233), co trafnie ujmuje również powrót do Otella-Maura, w teatrze lat trzydziestych dwudziestego wieku.

Według Kotta, współczesny Otello powinien być Murzynem, ale powinno się unikać pojmowania jego natury jako prymitywnej. Prezentacja bohatera w wykonaniu Teatru Wojska Polskiego i reżysera Szletyńskiego, podobała się Kottowi właśnie dlatego, że znamionowała odwrót od tradycji półdzikiego Otella, dostrzegając w jego historii ważny morał – „[z]wycięstwo nad przesądami rasy” (1961: 234). W ten sposób interpretację Teatru Wojska Polskiego i krytykę Kotta, uznać można za symboliczne zakończenie z myśleniem o bohaterze, jako postaci romantycznej, personifikacji wyobrażeń białego człowieka o naturze czarnoskórych. Nowy ustrój, jaki nastał w Polsce po II wojnie światowej, wpłynął diametralnie na nowy kształt *Otella* w teatrze, pozbawiony uciążliwych odniesień do rasy i dyskusji nad jej naturą. Choć nowe interpretacje czerpały z motywu odmienności głównego bohatera, to akcentowały przede wszystkim samą sytuację związanego z nią wyobcowania w ujęciu społecznym, ideologicznym, nie tylko rasowym. Stąd uważam, że powinny się one pojawić w kontekście omówienia problematyki Obcego/Innego w recepcji dramatu.

---

<sup>11</sup> Recenzja weszła w skład monografii Kotta pt. *Szkice o Szekspirze* (1961). Cytowany przeze mnie fragment pochodzi z tego wydania.

#### 4.4.2 Wokół motywu Obcego/Innego w recepcji dramatu *Otello* w okresie reżimu komunistycznego

Jednym z ważnych punktów w recepcji dramatu w obszarze angloamerykańskim było wcielenie się w rolę Paula Robesona, którego sympatie polityczne doprowadziły do występu z *Otellem* w Związku Radzieckim w 1943 roku (Potter, 2002: 123). Sztukę wykorzystano wtedy do głoszenia propagandowych haseł równości, robiąc użytek z bezpośredniego odwołania do odmienności głównego bohatera i faktu, że walczył w armii państwa, nie będącego miejscem jego urodzenia.

Sposób interpretowania dramatu *Otello* w okresie polskiego komunizmu zawsze miał charakter inicjatywy oddolnej – wychodził przede wszystkim z teatru. O tym jak trudny był to czas, pisała Kujawińska Courtney (2007: 14); w czasach socrealizmu, imperatyw efektywności w budowie socjalistycznego systemu wywierał wpływ na treść i formę teatralną, które nie powinny odnosić się do uniwersalnych metafor i alegorii, a wszelkie odwołania do historii powinny prezentować jej ujęcie w rozumieniu ojców marksizmu. Znane są liczne teatralne przykłady „obejścia” przy użyciu twórczości Szekspira oficjalnej socrealistycznej wykładni, przez umiejętność osadzenia (a ze strony widzów odczytania) w interpretacji scenicznej aluzji i metafory do bieżącej sytuacji politycznej.

Dla obecności *Otella* w polskich teatrach tego okresu, znaczenie miał fakt, że sztuka nie buduje przesłania wokół politycznego, społecznego i jakiegokolwiek innego wymiaru zachodzących w procesie historycznym przemian. Za osobistym, „domowym” wymiarem tragedii bohatera, kryła się łatwość osadzenia w jego historii uniwersalnych idei, mogących odnosić się również do rzeczywistości politycznej, w szczególności w jej kameralnym, jednostkowym i bardziej psychologicznym ujęciu.

W 1966 roku *Otella* wystawił zespół artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie, w reżyserii Jana Maciejowskiego. Recenzent Jan Paweł Gawlik chwalił współczesną formę przedstawienia i jego „[o]szczędność form i kolorów” („*Otello* 1966”) oraz zerwanie przez reżysera z romantyczną tradycją interpretacyjną, dowodząc tym samym, że historia osobistej tragedii Otella, godna jest wyniesienia do miana opowieści o konsekwencjach ludzkiej walki z

obezwładniającymi namiętnościami. Namiętności te, potrafią zwyciężyć siłę woli, przez znalezienie luki, swoistego wyłomu w charakterze:

[o]czyszczony z melodramatycznych i operowych pokus, z całej tradycji dawnego teatru, wolny od wszystkiego co w historii Maura i Desdemony mogło być (i było) pożywką wątpliwych gustów i tandetnych wyobrażeń - "Otello" Maciejowskiego okazał się dziełem najlepiej dostrojonym do naszej wrażliwości, przejmującym i świeżym w recepcji - nie jako znany do znudzenia dramat przebiegłości i zazdrości, ale jako opowieść o ludzkiej namiętności - namiętności władzy, namiętności gry („Otello 1966”).

Powyższa recenzja i samo wystawienie teatralne można uznać za symboliczne, ponieważ znamionowały nowy etap w recepcji dramatu – wśród specyficznych uwarunkowań społeczno-politycznych, sztukę obudowały nowe aluzje i odwołania do umysłów i serc widzów. Inny recenzent tego wystawienia *Otella* podkreślał atmosferę niepewności i braku zaufania, rodzącą cierpienie jednostki, której podstawowym, wręcz biologicznym pragnieniem jest poczucie wspólnoty i braterstwa:

Jago odkrywa przed Otellem dwuznaczność świata i niszczy w nim ufność w moralny porządek rzeczywistości. Więc nie tylko mechanizm intrygi, lecz również potrzeba jakiegoś oparcia oddaje go w ręce Jagona. Są w przedstawieniu sceny, w których Jago i Otello pojawiają się spleceni niemal braterskim uściskiem („*Otello* bez kompleksów”).

Reżyser zaprezentował machinacje Jagona jako część gry politycznej rozgrywającej się w Wenecji. Była to gra pozorów, dwuznaczności i intryg, a postępowanie według wyznaczanych przez nią zasad, dawało Jagonowi możliwość osiągnięcia sukcesu. Istotny w tej interpretacji reżysera, był również akcent na ludzką potrzebę bliskości, znalezienia oparcia w drugim człowieku, dlatego związek dwojga bohaterów musiał być tak bliski, a jego konsekwencje tak tragiczne. Ciężar uwagi twórców teatralnych i widzów w interpretacjach dramatu w okresie polskiego komunizmu, częściowo przeniósł się z *Otella* na Jagona. Osadzenie *Otella* w silnym społecznym i politycznym kontekście wymagało spojrzenia na głównego bohatera również przez pryzmat jego współtowarzysza.

Potrzeba nowego odczytania dramatu po II wojnie światowej zrodziła się pod wpływem zmiany uwarunkowań politycznych i wzrastającego poziomu społecznych napięć. Dla większości Polaków reżim komunistyczny prezentował się przede wszystkim w swojej lokalnej odmianie, związanej z ludźmi należącymi do tych samych kręgów sąsiedzkich, rodzinnych i wspólnotowych. Sprawiało to, że odczytanie aluzji do polskiej rzeczywistości politycznej nie mogło być trudne dla widowni; poczucie wspólnoty z osobami wyznającymi takie same wartości było w warunkach wrogiego reżimu bardzo silne, tak samo, jak silne było niebezpieczeństwo złego ulokowania sympatii. Zasady politycznej gry, do których odwoływał się w swojej interpretacji reżyser Maciejowski, decydowały o tym co osobiste w życiu Polaków, w tak dużym wymiarze, jak nigdy przedtem.

Jak już zostało powiedziane, Kott postulował zerwanie z wizją *Otella* w polskim teatrze, jako romantycznego kochanka, jednak jego wpływ na polską recepcję dramatu wyraża się przede wszystkim w zainicjowaniu spojrzenia na sztukę Szekspirowską, jako środka przekazania politycznych metafor i aluzji. W eseju „Królowie” ze *Szkiców o Szekspirze* (1961), prezentował przekonanie o silnym odzwierciedlaniu rzeczywistości przez sztuki Szekspira, odnosząc się do wizji historii jako wielkiego mechanizmu władzy, w ujęciu jednostkowym sprowadzającym się do człowieka zdeterminowanego historią. Kott nie pominął jednak w swojej teorii o wielkim mechanizmie władzy również *Otella*, interpretując jego przesłanie z odniesieniem do ówczesnej, rzeczywistości:

[Ś]wiat jest takim, jakim go widzi Jago, ale Jago jest łajdakiem. Świat szekspirowski nie zrósł się po trzęsieniu ziemi. Tak jak nasz. Pozostał niespoisty. Tak jak nasz. W końcu w szekspirowskim *Otellu* przegrywają wszyscy (Kott, 1961: 156).

Sztuka odnosi się do tragedii człowieka w wymiarze osobistym, ale przyczyny jego osobistej tragedii są uniwersalne – reprezentuje je zło, czyli Jago. W ten sposób możliwe jest przejście do przekonania o biernej roli człowieka w historii dziejów. Z powyższego dziedzictwa Kotta, wydawali się czerpać reżyserzy wystawień *Otella* w okresie komunizmu.

Jednak nie byłoby wpływu prac Kotta na kształt polskiego *Otella*, gdyby nie wydarzenia polityczne. W 1956 roku, wraz z dwudziestym kongresem Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, rozpoczął się w Polsce okres post

stalinizmu, zainicjowany przez władze, przyznające prawdę o okresie błędów i wypaczeń pod rządami Stalina (Kujawińska Courtney, 2006: 230). Nastroje antykomunistyczne objawiały się w otwartej krytyce partii, która to atmosfera osiągnęła apogeum w pierwszym polskim strajku generalnym w Poznaniu, z towarzyszącymi masowymi demonstracjami ulicznymi w czerwcu 1956 roku. Nadszedł koniec atmosfery odwilży, którego symbolicznym komentarzem stało się wystawienie sztuki *Ryszard III*, 17 października 1960 roku w Teatrze Ateneum, w Warszawie, w reżyserii Jacka Woszczerowicza. Spektakl wpisał się w polską tradycję teatru politycznej metafory, odnosząc się do fiaska przemian w życiu politycznym i zwiększeniu swobód obywatelskich. *Szkice o Szekspirze* Kotta z 1961 roku, odnoszące się do wizji świata jako wielkiego mechanizmu władzy, odbierające indywidualnemu człowiekowi sprawczą rolę w dziejach świata, odpowiadały na najbardziej aktualne niepokoje, co przesądziło o ich popularności.

Dla Kotta koncepcja kondotiera, Murzyna, wynajętego na potrzeby zapewnienia państwu weneckiemu bezpieczeństwa, wynikała z samej kompozycji scen dramatu. Nie bez przyczyny, pisał krytyk, Szekspir umieścił obok siebie scenę zbudzenia Brabancjo przez Jagona, wypełnioną obraźliwymi określeniami w stosunku do Otella i scenę konfrontacji bohaterów przed senatem, w której Doża musiał przystać na małżeństwo dwojga kochanków, mimo, że sprzeniewierzyli się woli wysokiego urzędnika państwowego. Komentarz Kotta do pochodzenia Otella, pojawił się w momencie, w którym teatr nie podnosił kwestii odmienności rasowej głównego bohatera, skupiając się na interpretacji teatru politycznej metafory i rozpatrując element odmienności Otella przede wszystkim jako punkt wyjścia do analizy różnic społecznych.

Premierze *Otella* z 2 czerwca 1967 roku, w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, towarzyszył zamieszczony w programie teatralnym wywiad udzielony przez reżysera spektaklu, Zygmunta Wojdana. Zapytany o przybliżenie idei interpretacji tragedii zdecydowanie odpowiedział, że „[j]est to dla mnie historia mistrzowskiego kłamstwa i jego destrukcyjnego wpływu działania na psychikę ludzką” (1967: 10). Reżyser podkreślał, że siła kłamstwa leży w pozorze jego prawdziwości: „[j]edynie kłamstwo mistrzowsko zamaskowane jest niebezpieczne społecznie i właśnie to mistrzostwo maskowania staje się w tym wypadku przedmiotem studium scenicznego” (1967: 10-11). Nad interpretacją Wojdana zawisła idea

przedstawienia poprzez postać Jagona, obezwładniającego pragnienia posiadania władzy nad światem. Jedynym środkiem, którego przedsięwzięcie gwarantowało powodzenie jego planu, było w ujęciu reżysera „[p]rzymierze ze złem, jako uczniem wiodącym i silniejszym w układzie”. Gościnnemu wystawieniu tej realizacji przez zespół bydgoskiego teatru w Warszawie, towarzyszyła recenzja autorstwa Augusta Grodzickiego, którego uwagę zwróciła postać Jagona: „[j]est młody, silny, rwie się do kariery i gotów jest dojść do niej po trupach [...] Ten Jago nie ma w sobie nic z szatańskiego zła, jest po ludzku wyrachowany w swym zbrodniczym działaniu” („*Otello* z Bydgoszczy”).

W myśl wizji świata i historii jako wielkiego mechanizmu władzy prezentowało się kolejne wystawienie dramatu: *Otello, czyli tragedia szlachetnego Murzyna z Wenecji* w Teatrze Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie, 13 kwietnia 1969 roku. Program teatralny towarzyszący wystawieniu, postulował zaniechanie charakteryzowania Otella poprzez określanie go zawsze jako szlachetnego rycerza lub prymitywnego dzikusa, co czyni tę interpretację symboliczną z punktu widzenia historii recepcji dramatu. Rozważania o romantycznej naturze, pisał krytyk, nie mają znaczenia dla nieszczęścia, które spotyka bohatera, ponieważ [i]ntrygę zawiązuje historia” (1969: 2). Była to zatem kolejna próba odczytania wystawienia tragedii jako pretekstu do kontestacji rzeczywistości politycznej w której znaleźli się Polacy. Program przedstawiał uniwersalne w swojej wymowie, odczytanie roli Jagona, odwołujące się do machiawelicznego zła – dowodząc, że historia prezentowana w *Otelli*, choć osobista, to jednocześnie nawiązująca do problemów obecnych w życiu każdego człowieka. Machiaweliczny Jago był w zamyśle reżysera doskonałym nośnikiem aluzji do problemów inwigilacji w życiu społecznym ówczesnej Polski.

Teatr politycznej metafory wypracował w interpretacjach *Otella* praktykę akcentowania politycznej strony relacji w społeczeństwie weneckim. O *Otelli* w wystawieniu dramatu z 15 lutego 1970 roku w Teatrze Ziemi Mazowieckiej pisano, że

[j]est namiętnym kochankiem, jest także politykiem pamiętającym, do czasu przynajmniej, o wadze umiejętnie dobieranych racji; jest żołnierzem, który prócz szczęku oręża, chce znać głos serca współtowarzyszy broni, zyskać ich zaufanie (“*Otello* - zazdrość, historia, magia”).

Charakterystyka bohatera przeszła od dziewiętnastego wieku znaczną ewolucję; wskazanie namiętności lub zazdrości jako elementów składowych jego tożsamości ustąpiło miejsca upolitycznieniu jego roli w środowisku weneckim i zarazem upolitycznieniu środowiska, w jakim funkcjonował. Przy czym integralną częścią tego rodzaju recenzji były odwołania do potrzeby poczucia wspólnoty.

Powyższe zmiany interpretacyjne zachodzące wokół tragedii przede wszystkim były cennym rozdziałem w historii jej scenicznej obecności, o unikatowym znaczeniu z punktu widzenia recepcji całego Szekspira w Polsce – *Otella* w okresie komunizmu wystawiano częściej, niż w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, ale znaczenie nowych interpretacji wyraża się również w zainicjowaniu praktyki kontestacji tradycyjnego przesłania sztuki, związanego z motywem zazdrości, odsłaniając bogaty materiał do modelowania. Choć obecnie nie mówi się o „prawdziwych” początkach teatralnego Szekspira w Polsce, które to przekonanie towarzyszyło teatrowi modernistycznemu na początku minionego wieku (Żurowski, 2001:29), to widoczny jest entuzjazm twórców w sięganiu po, zdawałoby się, doskonale znany materiał i nadawaniu mu formy celnego komentarza do współczesności.

#### **4.4.3 „Blackface” Otello w wykonaniu Teatru Telewizji (1984)**

W polskiej recepcji teatralnej *Otella* w ostatniej dekadzie okresu komunizmu, powstało jedno wystawienie sztuki, przygotowane specjalnie w celu emisji w ramach cyklicznego pasma Teatru Telewizji w TVP 1. W dniu 11 sierpnia 1967 roku wyemitowano jeszcze jedno wystawienie *Otella* na antenie TVP 1, w ramach IV Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych, było ono jednak przeniesieniem na ekran premiery sztuki w wykonaniu Teatru Polskiego w Szczecinie (premiera 1 października 1966 roku). Nad reżyserią spektaklu Teatru Telewizji z 1984 roku czuwał Andrzej Chrzanowski, a realizacją telewizyjną zajęła się Barbara Borys-Damięcka. Było to wystawienie oparte na przygotowanym specjalnie na jego potrzeby, przekładzie Jerzego S. Sity. Realizacja ta była szczególna w recepcji dramatu, ponieważ powrócono do interpretacji sztuki w duchu opowieści o konfrontacji romantycznego i szlachetnego Otella, z uniwersalnym złem, reprezentowanym przez Jagona. Najbardziej interesującym elementem tej produkcji była charakteryzacja wcielającego się w rolę Otella

Daniela Olbrychskiego – aktor był ucharakteryzowany przy użyciu bardzo czarnego make-up`u na twarzy. Tym samym twórcy przygotowujący wystawienie dla Teatru Telewizji wyemitowane 26 listopada 1984 roku, nawiązali w bezpośredni sposób do lat dwudziestych dwudziestego wieku i tradycji prezentowania Otella w stylu Kazimierza Junoszy-Stępowskiego. Przedstawienie z Olbrychskim zostało uznane w plebiscycie widzów, za najlepszy spektakl Teatru Telewizji w roku swojej emisji.

Co istotne, stylizacja „blackface” nie wiązała się z ideą powrotu do praktyk właściwych teatrowi elżbietańskiemu, jak to ma miejsce w angloamerykańskim obszarze recepcji sztuki. Nie wynikała też z potrzeby dyskusowania znaczenia obecności ucharakteryzowanego aktora, czy też czynnika rasy dla całości wystawienia. Propozycję Teatru Telewizji uznać należałoby raczej za dosłowną próbę inscenizatorskiego odzwierciedlenia elementów fabuły.

#### **4.4.4 Przemiany motywu Obcego/Innego w recepcji dramatu *Otello* na przełomie wieków**

W myśl tego co pisał Żurowski o problemach z „zabrudzeniem” obrazu próbującego odtworzyć elementy świadomości i kultury minionych epok, badaczowi łatwiej jest przeprowadzić analizę źródeł możliwie najbliższych jego własnej estetyce. W moim ujęciu obejmuje to czas ostatniego przełomu wieków, czyli okres, w którym interpretacje *Otella*, podlegają kolejnej zmianie znaczeń. Zmianie wciąż nie podlega jedynie jeden element interpretacji – wciąż nie ma w polskim teatrze interpretacji z czarnoskórym odtwórcą roli Otella. Nie pojawia się również praktyka „blackface”, a polscy interpretatorzy podkreślając motyw odmienności o innym podłożu niż rasa, angażują do ról Otella białych aktorów.

##### **4.4.4.1 *Othello* w reżyserii Macieja Sobocińskiego – Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya Żeleńskiego (premiera 5 kwietnia 2007)**

Program teatralny towarzyszący wystawieniu sztuki w reżyserii Macieja Sobocińskiego zapowiadał to przedstawienie jako wyraz



dwudziestopierwszowiecznego sposobu interpretacji, klasycznej już historii o zazdrości i zdradzie. Inscenizacja Sobocińskiego wyróżniała się zarówno innowacją scenograficzną, kostiumową, jak i zmianą kolejności scen. Jak pisał Paweł Głowacki w *Dzienniku Polskim* z 10 kwietnia 2007 roku: „[c]ienia w nim tanich pocieszeń, żadnych tez, śladu jasnych odpowiedzi na bolesne pytania. Tu tematem nie jest anatomia zazdrości. Tu tematem jest sedno Szekspira - gęstość tego, co nieuchronne, co musi się dokonywać wciąż od nowa” („Ciemne paprocie”).

Przedstawienie posiadało budowę klamrową; historia Otella na scenie Teatru Bagatela rozpoczęła się od swojego tragicznego zakończenia, wprowadzając widzów w sceny morderstwa Desdemony, przez pryzmat której widz oglądał zdarzenia prowadzące ku nieuchronnym wydarzeniom. Co więcej, jak można przeczytać w relacji recenzenta *Trybuny* z 20 lipca 2007 roku, akcja uzupełniana była retrospekcjami z „[w]trącanymi flesztami powrotu do minionych zdarzeń. To m. in. scena, w której Othello nie może rozstać się z ciałem martwej już Desdemony, które tuli w ramionach i obnosi po scenie” („Desdemona w klubie fitness”). Być może manewr ten z pozoru odbierający nadzieję, miał podzielać jak terapia wstrząsowa, prowokująca widzów do stawiania szczerych i odważnych wniosków, które w obliczu zastosowanej konstrukcji dramatycznej, wyciągali kontemplując sztukę w perspektywie nieuchronności zdarzeń.

Otello zabił Desdemonę, ale jaka była jego historia, co go przywiodło do skrajnego okrucieństwa? Reżyser w programie teatralnym uznał historię Otella za przejrzystą i prostą, wskazując jej dramaturgiczny ascetyzm za największą zaletę (2007: 13). Historia o zdradzie nie jest przecież jednowymiarowa. Powstało pytanie co doprowadziło bohatera do wyobcowania i poczucia utraty wszystkiego co posiadał? Właściwie dopiero w tym miejscu Sobociński zaczął swoją wersję historii Otella.

Akcja rozgrywała się w czasach zbliżonych do współczesności, a wyobcowanie będące motywem przewodnim historii, reżyser chciał widzieć nie tylko w doświadczeniu życiowym Otella, ale również Desdemony. Zniknęły odniesienia do żołnierskiego świata, w którym to Desdemona zawsze była tą niedopasowaną. Tym razem oboje zostali zamknięci w świecie na kształt politycznej kasty lub innej grupy wpływowych ludzi. Otello „[g]dy wchodzi - ściąga buty. Prawie zawsze. Jakby chciał czuć niepojęte, nie wiadomo przez kogo

malowane szyfry - wprost na skórze”, pisał recenzent *Dziennika Polskiego* z 10 kwietnia 2007 roku. Co ciekawe, w czarno-białej stylistyce garniturowych kostiumów pojawił się element sznurowania na plecach białych koszul – „[t]en dość nieszczęśliwy pomysł kostiumologiczny ma może sugerować gorset formy albo prześwitujący spod współczesności duch renesansu” – pisała Joanna Targoń w krakowskim dodatku do *Gazety Wyborczej* z 9 czerwca (2007: 6).

Wyobcowanie Otella i Desdemony wobec świata wyrażać miał również charakter uczucia między dwojgiem kochanków – ich miłość była z jednej strony nieskonsumowana, „[n]ienasycona, [...] w swojej czystości stojąca w odwrocie w stosunku do świata” (Sobociński, 2007: 13), z drugiej zaś wspierała się na wątych podstawach. To uczucie choć wielkie i czyste to zamykające się w cielesności, bez fundamentu gwarantującego przetrwanie próby czasu. Reżyser widział w takiej konstrukcji uczucia między tym dwojgiem również odwołanie do charakteru współczesnych relacji i problemu nietrwałych związków.

Inność Otella miała się wyrażać przede wszystkim w „[p]rzejrzystym, mocnym kręgosłupie moralnym. Otwartej i przejrzystej konstrukcji wewnętrznej. Być może na tym polega współczesna othellowska odmienność” (Sobociński, 2007: 14). Do tego Sobociński dodawał, że pozorną siłą bohatera miała być bezkompromisowość, główny czynnik definiujący jego niedopasowanie w społeczeństwie hołdującym relatywnemu ujęciu moralności. W zakresie fizycznej odmienności, Otella wyróżniały jednak tatuaże – na stopach, nogach, plecach, które posiadał jako jedyny, a które w tak postawionym kontekście inscenizatorskim, służyły raczej za znamię prawości i nieprzystawania do tej „złej” większości:

[b]rak tolerancji w stosunku do Otella nie wynika z tego, że on jest Maurem, tylko z tego, że nie jest taki sam jak otaczający go ludzie, ‘nie wpisuje się w nich’. Poszedłbym dalej mówiąc, że fizyczna egzotyczność Maura jest właściwie jego zaletą. To ona w pierwszym odruchu rodzi nim zainteresowanie i pozorną dla niego życzliwość (Sobociński, 2007: 15).

Ponieważ Otello jest konsekwentny w swoim postępowaniu i „nie zawraca”, jak podkreślał reżyser, skupia się na nim odium nienawiści większości, która przywykła do konformistycznego spojrzenia na świat. Indywidualne cechy

charakteru i prezentowana postawa życiowa, a nie biologiczne determinanty, były prawdziwymi przyczynami wyobcowania Otella, według realizacji Teatru Bagatela. W ten sposób charakterystyka bohatera przeszła od skrajnego, rasistowskiego ujęcia rasy, przez umiarkowane opinie, „rozmiękczone” zachwytem nad romantycznym wizerunkiem szlachetnej postaci, po obiektywną ocenę charakteru.

Reżyser postanowił też wkomponować w konstrukcję odmienności bohatera fakt, że był religijnym konwertytą. Jako człowiek konsekwentny był wierny wyborowi wiary chrześcijańskiej, jednak destruktcyjne uczucia, które nim zawałdnęły pod wpływem Jagona, sprowokowały powrót do korzeni, którymi był Islam.

Scenografia przedstawienia przygotowana również przez Sobocińskiego, zawierała lustrom przesłaniające jedną stronę sceny, co zostało odczytane przez jednego z recenzentów jako doskonała metafora pułapki w której znalazł się bohater. Lustro, jako bezlitosne reżyserskie narzędzie potęgujące cierpienia bohatera:

[j]ak wody Wenecji, w której *Otello* ma początek, albo jak morze wokół Cypru, gdzie wszystko się kończy, by znów się zacząć - lustro Sobocińskiego przedrzeźnia scenę [...] Z tej opowieści nie ma wyjścia. Lustro powtarza gesty, twarze, oczy, odbija głosy, kalkuje miłość, małpuje śmierć i człowiecze sekrety, podwaja nieuchronność tego, co ma się stać. Powtarza, odbija, kalkuje, małpuje, podwaja tak, jak ludzie powtarzają tu samych siebie z wczoraj. Lustro wzmaga iluzję („Ciemne paprocie”).

Mimo, że reżyser odżegnywał się od pojmowania *Otella* jako prostej opowieści o zazdrości i zdradzie, to jednak interesowało go podkreślenie tych problemów w kontekście (kolejnego już) nawiązania do współczesnych problemów w relacjach międzyludzkich. Mówił: „[p]ochylamy się nad pytaniem czy człowiek umie się po takiej katastrofie, jaką jest domniemana, czy rzeczywista zdrada, pozbierać. Bo Othello – pomimo silnej wewnętrznej konstrukcji – nie potrafi” (Sobociński, 2007: 15).

Przepracowanie zagadnienia tolerancji w swojej inscenizacji, reżyser osiągnął również przez odniesienie do granic wytyczanych przez Jagona i jego prób, dotyczących tego, jak daleko jeszcze może się posunąć, żeby osiągnąć

więcej, sięgnąć dalej w swoim zbrodniczym planie. Takie przedstawienie problematyki tolerancji zakładało więc odwróconą optykę spojrzenia: badanie jak daleko człowiek pozwoli posunąć się złu, co w kontekście konformistycznego otoczenia w jakim reżyser umieścił Otella, miało uzasadnione podstawy.

Na przykładzie wystawienia sztuki przez Sobocińskiego uwidoczniła się ewolucja w formie i treści jej teatralnych interpretacji, jaka nastąpiła na przestrzeni ostatnich wieków. Reżyser wymieszał konteksty związane z zazdrością i tolerancją, których problematyka dotyczy bohaterów na wielu różnych poziomach. Wyraża się także w pytaniach samego Otella, o poznanie granic swoich możliwości w miłości i nienawiści do drugiego człowieka, a także skali miłości własnej, która nie pozwoliła mu znieść świadomości zdrady. Surowa scenografia wystawienia spotkała się jednak z zarzutem przesadnej troski o unowocześnianie Szekspira, wskazującym dysonans między radykalną formą, a przesadną ekspresją aktorów, którzy zagrali „[w] gruncie rzeczy bardzo tradycyjnie, wręcz melodramatycznie, środkami z nie najlepszego teatru – nad ekspresją wyłącznie zewnętrzną, pod którą trudno dopatrzeć się kierunku uczuć i myśli” (Targoń, 2007). Zagadnienie wyobcowania i pytania o tolerancję są jednak w stanie obronić się w każdej interpretacji inscenizatorskiej *Otella*.

#### **4.4.4.2 *Otello wariacje na temat* w reżyserii Agaty Dudy-Gracz – Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 7 lutego 2009)**

Spektakl Dudy-Gracz był autorską adaptacją tekstu Szekspira przez reżyserkę, a nowatorski charakter wystawienia polegał na wykorzystaniu sztuki do wyeksponowania problemów związanych z różnicą wieku między zakochanymi Otellem i Desdemoną. Ujęcie to pozwoliło na przeprowadzenie dyskusji o zazdrości i upadku autorytetu. Otello w tej realizacji był białym mężczyzną w podeszłym wieku, a problematyka rasy została zastąpiona zagadnieniem odmiennych życiowych doświadczeń i perspektywy, z której bohaterowie oceniają świat i współtowarzyszy. Program towarzyszący premierze składał się z wypowiedzi postaci dramatu, przybierających formę osobistych listów/wyznań, kreślących rys psychologiczny każdej z nich, przez odwołania do najistotniejszych spraw trawiących ich duszę.

List Desdemony akcentował motyw sprzeniewierzenia się bohaterki swojemu ojcu, zdradzając rozdarcie stojącej u progu dorosłości dziewczyny, dokonującej wyboru między powinnością wobec ojca, a miłością do starszego mężczyzny:

[n]ajukochańszy jedyny najdroższy mój najwspanialszy na świecie

nie wybaczysz mi, prawda?

i co zrobisz, tatusiu? Zabierzesz mi kieszonkowe? Nie utulisz na dobranoc? [...]

Jestem już dużą dziewczynką. Zauważyłeś? [...]

Misie na łóżku trzymam tylko za względu na ciebie. I mojemu ciału już nie wystarczą "noski, noski-eskimoski" z tatusem na dobranoc.

- Zawsze martwiłeś się, że niczego nie czytam, nic mnie nie interesuje, że się nie uczę.

Że tylko mi w głowie „ciuchy i pierdoły”. A teraz popatrz: pokochałam człowieka, który wszystko wie, wszystko go interesuje, wszystko przeczytał – wie o wiele więcej niż ty, niż wszyscy ludzie razem wzięci! ON mnie kocha taką, jaką jestem i godzinami potrafi słuchać mojej paplaniny [...]

- Zawsze się bałeś, że poznam jakiegoś "nieodpowiedzialnego gówniarza", który zawróci mi w głowie. ON nie jest gówniarzem, tato. Mógłby być moim ojcem, gdybyś ty nim nie był... no i oczywiście gdyby ON sam nie był moim mężem. (2008/2009: 6).

Desdemona, której niedojrzałość zostaje zobrazowana w plastyczny sposób – nosi płaszcz uszyty z białych pluszowych misiaczków - potrafiła dokonać odważnego wyboru, odrzucając słodkie wspomnienie dzieciństwa i ojcowskiej miłości, ponieważ tak silne było uczucie, które zawładnęło jej duszą i ciałem. Słowa kobiety zaświadczały również o ogromnym wrażeniu, jakie wywarło na niej doświadczenie starszego mężczyzny, dotykając problematyki istotnego w reżyserskiej interpretacji Dudy Gracz, znaczenia autorytetu wiedzy i doświadczenia.

W swoich listach załączonych do programu, Otello mówił o gorzkim smaku doświadczenia świata, brutalnego i pozbawiającego złudzeń:

Zrozumiałem, że jestem stary. I że nie mam nic poza sławą i szacunkiem narodu, któremu poświęciłem życie. Zrozumiałem, że tak naprawdę jestem sam. [...]

Strach poznałem już jako bardzo młody człowiek. Miłość dopiero teraz, kiedy wydawało mi się, że moje dni dobiegają końca.

Desdemona pokazała mi świat, o którego istnieniu nie miałem pojęcia.

Dała mi nowe życie. Dała mi młodość. Ja przecież tak naprawdę nigdy nie byłem młody.

Dopiero teraz. Przy niej. (2008/2009: 9).

Tych dwoje wydawało się wzajemnie czerpać ze swoich doświadczeń – Desdemona ujrzała w swoim wybranku bogactwo mądrości i wiedzy, Otello dzięki beztrosce i naiwnej ciekawości świata kobiety, mógł znów poczuć smak odkrywania świata. Reżyserka zdawała się podkreślać znaczenie umiejętności odnalezienia życiowej równowagi między cynizmem, rezygnacją i zgorzknieniem, a niemądrą beztroską i brakiem dojrzałości. Zdawałoby się, że była to mieszanka wróżąca związkowi pomyślność.

Czego jednak zabrakło im do szczęścia? Tolerancji otoczenia, które zapatrzone w obyczajowe konwenanse nie potrafiło zaakceptować związku dużo starszego mężczyzny z młodsiutką kobietą – pomimo szacunku, jakim człowiek ten cieszył się za oddane społeczeństwu zasługi. Siła autorytetu nie była więc w stanie przełamać ograniczeń narzucanych przez tradycję. W tym miejscu pojawiła się u Dudy-Gracz zazdrość, jako jeden z dwóch elementów, składających się, obok dobra, na konstrukcję świata przedstawionego. Zło wyrażone zostało w swoistym credo Jagona, którym było przekonanie, że:

Człowiek to coś, co zostało zawieszone pomiędzy niebem a piekłem. Samotność owego miejsca jest tak straszna, że prędzej czy później dokonujemy wyboru pomiędzy jednym a drugim. (2008/2009: 10).

Jago stawiał sprawę jasno – był konsekwentny w swojej wizji świata, jego wyborem była zawiść.

Jak pisała Kamila Mścichowska („Dzień z życia człowieka szczęśliwego”), istotnym elementem fabuły u Dudy-Gracz, była przyjaźń między Jagonem i Kasjem. Ten drugi o swoim przyjacielu mówił: „Iago. Iago był zawsze. Iago jest wszystkim tym, co we mnie najlepsze.” (2008/2009: 10). Dla dobra Jagona, Kasjo gotów był naprawiać jego błędy – takim błędem było dla niego małżeństwo z

Emilią - postanowił uwieść kobietę, udowadniając przyjacielowi, że nie jest warta jego miłości. Emilia zdradziła swojego męża z Kasjem, nie Otellem, jednak zemsta zdradzonego męża dotknęła również dowódcę, który awansował przyjaciela.

Duda-Gracz zdawała się poszerzać zwyczajowe w interpretacjach dramatu, znaczenie motywu zła i zawiści w relacjach międzyludzkich, nie tylko poprzez ukazanie upadku przyjaźni Jagona i Kasja, ale również dzięki większemu niż u Szekspira, zaakcentowaniu obecności postaci Rodryga, Gracjana i Montana. Każda z nich zyskała rys zblazowanego i cynicznego człowieka, a ich obecność zdawała się tworzyć dla głównej intrygi doskonałe tło nieprzyjaznego i smutnego świata, przygotowującego widza na tragiczny koniec.

Jak Graciano mówił sam o sobie, jego jedyną słabością jest to, że „[n]ie potrafi ukryć pogardy” oraz gardzi namiętnością, „[b]o jest przejawem atawizmu i ośmiesza człowieka” (2008/2009: 7). Montano ostrzegał, żeby go nie lekceważyć, bo „[n]awet w najłagodniejszym człowieku tkwi bestia, która wyrwie wam serce, jeśli zabierzecie jej to, co kocha” (2008/2009: 7). Rodrygo zwierzał się: „[d]rażni mnie banał relacji i to, że do życia człowiekowi niezbędny jest drugi człowiek. Jestem kanałą. Jestem sam.” (2008/2009: 7). Darzył Otella dużym szacunkiem do czasu kiedy mędrzec dał wyraz największej ludzkiej słabości – poddał się działaniu miłości – co pozbawiło Rodryga złudzeń co do wielkości podziwianego niegdyś dowódcy.

Wizja świata w którym bohaterowie odnoszą się z wrogością do przejawów bezinteresownego uczucia między dwojgiem ludzi, w którym Zło rozciąga swoje wpływy na każdy rodzaj relacji; przyjaźń, miłość i szacunek dla starszego ranga, nie pozostawia złudzeń co do możliwości triumfu Dobra. Reżyserka podkreśliła aspekt odmienności w *Otelli*, rozwijając rys psychologiczny każdej z postaci, czyniąc ze swojej adaptacji rozprawkę nad kondycją ludzkiej duszy i różnicami między władającymi bohaterami namiętnościami i osobistymi doświadczeniami – jedynym rodzajem odmienności, która u Dudy-Gracz rodzi zawiść i zazdrość. Wszystko to przy zachowaniu ogromnej plastyczności przedstawienia, elementu charakterystycznego dla twórczości reżyserki, który w przypadku *Otella wariacji na temat*, osiągnęła m.in. poprzez włączeniu w akcję przedstawienia sceny obrazującej rembrandtowską „Lekcję anatomii doktora Tulpa” („Dzień z życia człowieka szczęśliwego”) oraz klatki w tle sceny, w której bohaterowie bywają zatrzymywani, z których wychodzą na bój z życiem („Zawiść-wariacje”).

#### 4.4.4.3 *Otello* w reżyserii Pawła Szkotaka - Teatr Polski w Poznaniu (premiera 6 kwietnia 2013)

Wystawienie Pawła Szkotaka w Teatrze Polskim zaskakiwało kolejną nowatorską koncepcją interpretacji, zdobywając wyróżnienie w 17. Konkursie na Najlepszą Inscenizację Dzieł Dramatycznych Williama Szekspira w sezonie artystycznym 2012/2013, przyznane przez Fundację Theatrum Gedanense, organizatora Festiwalu Szekspirowskiego.

Spektakl w reżyserii Szkotaka był próbą przedstawienia *Otella* w formie zdawałoby nie dopasowanej do klasycznego repertuaru; ze współczesną scenografią i kostiumami. Dziennikarz przeprowadzający wywiad z reżyserem na łamach internetowego wydania gazety *Polska Głos Wielkopolski* („Szekspir nie jest publicystą”), zadał reżyserowi pytanie o „dramat zazdrości”, dając dowód wciąż jeszcze silnym skojarzeniom łączącym tragedię *Otella* z opowieścią o gorącym temperamencie. Szkotak przyjął ciekawą strategię adaptacji dramatu; podkreślił w swojej historii kontekst zazdrości<sup>12</sup>, jednak polem, na którym miała rozgrywać się tragedia, była oś podziału między cywilizacjami wschodu i zachodu, krajami Bliskiego Wschodu i Europy.

*Otello* w wykonaniu Teatru Polskiego był opowieścią stawiającą pytania o tolerancję i współistnienie w wielokulturowym świecie. Miłość *Otella* (Maura) i *Desdemony* (wenecjanki) była pretekstem do dyskusji na temat granic wolności i problemów z prawem do zachowania własnej tożsamości. Owładnięci uczuciem, zafascynowani swoją odmiennością, nie brali pod uwagę konsekwencji związanych z istniejącymi między nimi podziałami kulturowymi. Ich Wenecją był Londyn, a Cyprzem Bliski Wschód, na który *Otello* został wysłany z misją walki z terroryzmem. Marta Rogulska („Męska rzecz”) opisywała chwile zaskoczenia wizją reżysera: „[p]oselstwo z Wenecji przylatuje helikopterem, a znieważona przez męża *Desdemona* w szykownym beżowym płaszczku ostentacyjnie pakuje się do walizki z kółkami”. Jak opisywała recenzentka *Gazety Wyborczej*, reżyser

---

<sup>12</sup> Na stronie internetowej Teatru Polskiego w Poznaniu, w miejscu poświęconym premierze *Otella*, znalazł się fragment książki Valeri Albisetti pt. *Zazdrość. Cecha wrodzona czy nabyta?*, składający się z dekalogu dla osób żyjących z człowiekiem „nieuleczalnie” zazdrośnym.



[s]tawia nam przed oczyma sceny rodem z filmów Quentina Tarantino (np. podczas napadu w maskach z bronią w ręku). Desdemona krąży po scenie w sukience mini, na scenie ląduje w pewnym momencie wyimaginowany helikopter, a żołnierze Otella wyglądają jak agenci zachodniego wywiadu, wysłani gdzieś na wschodnią misję (Każmierska, 2013).

W tej nowoczesnej konwencji przedstawienia, kontekst zderzenia kultur nie był jedynym elementem przesłania, jakie chciał sformułować reżyser. W jego opowieści istotną rolę odgrywała postać Jagona i jego konflikt z Otellem, która to relacja potraktowana została jako pretekst do opowieści o brutalności męskiego świata. Ukazanie na scenie atmosfery koszar wojskowych, przywodzących na myśl współczesną misję stabilizacyjną, gdzieś na Bliskim Wschodzie, pomógł osiągnąć atmosferę świata męskich rozgrywek, świata „samców”, dominującego nad kobietami, których żywot jest bezpośrednio związany z żołnierskimi powinnościami ich mężów. Było to odejście od stylistyki świata mężczyzn, ukazanej w *Otelli*, z czasów teatru politycznej aluzji. Tamtejsze odwołania do męskiego świata uosabiać tęsknotę za poczuciem wspólnoty, potrzebą zaufania w podzielonym społeczeństwie. Interpretacja Szkotaka odwołując się do różnic między światem mężczyzn a światem kobiet, podkreśliła negatywny element męskiej rywalizacji.

Reżyser wykorzystał więc zręcznie *Otella* do zarysowania dwóch osi interpretacyjnych; zarówno problematyki konfliktu odmiennych kultur oraz obcego kobietom, męskiego świata, egoistycznie broniącego im wstępu. Inspiracją do takiego odczytania dramatu były, jak opowiadał Szkotak, jego częste wizyty w krajach arabskich z Teatrem Biuro Podróży, w trakcie których miał okazję gościć w prywatnych domach i obserwować kontrasty między światem obu płci, osadzone w tradycji islamu („Szekspir nie jest publicystą”). Jak pisała Rogulska na portalu [www.poznan.pl](http://www.poznan.pl) („Męska rzecz.”), „[k]obiety się jednoczą i w tym tkwi jedyna ich siła - podkreślona w niespodziewanej scenie namiętnego pocałunku Desdemony z Emilią. Siła to jednak zbyt słaba wobec męskich porachunków”. To kobiety przede wszystkim mówiły w tym spektaklu o miłości, mężczyźni pochłonięci swoimi żołnierskimi planami, zaangażowani w wojnę i knucie intryg w swoim własnym gronie, pozostali w wyraźnym kontraście do świata swoich żon.

Działającą na zmysły ciekawą formą podkreślenia wątku różnic kulturowych, była oprawa muzyczna spektaklu; z jednej strony wybrzmiewały fragmenty utworu *Jealousy* (!) Frankiego Millera, z drugiej świt zwiastował śpiew muezina („Męska rzecz”). Odmienność Otella miała się przejawiać nie w kolorze skóry, ale w mowie ciała; sposobie poruszania się i mówienia, które odróżniały go od chaotycznego usposobienia podwładnych, swoim spokojem i wyważeniem. Ale już sposób oddania gwałtowności bohatera, Szczepanik („Onanizm na postkolonializm”) odczytała jako skumulowanie przez reżysera wszystkich stereotypowych cech Arabów.

Jak zauważył w swojej recenzji Łukasz Drewniak, Szkotak dokonał interesującej syntezy symboli; odmiennością zaskakiwać miała również Desdemona, która w środowisku bliższym kulturowo swojemu mężowi, sama staje się tą Obcą/Inną, w środowisku Bliskiego Wschodu, w którym określenie „niewierna” zyskiwało nowe znaczenie – stało się wyrzutem niedopasowania Desdemony do świata Otella. Chustka w tej tragedii również była symbolem miłości Desdemony i materialnym potwierdzeniem jej przynależności do męża, jednak w kontekście pobytu na Bliskim Wschodzie przybrała nową materialną formę – hidżabu, który kobieta nosiła jako znak oddania mężowi, a którego noszenie w odpowiedni sposób nieustannie sprawiało techniczne problemy.

W przypadku inscenizacji *Otella* wielu współczesnych krytyków zdaje się wyrażać oczekiwanie niebanalnego pomysłu na przedstawienie sceny śmierci Desdemony. Szkotak zdawał się odpowiedzieć na to zapotrzebowanie w równie oryginalny sposób, co Sobociński w wystawieniu z 2007 roku. Widzowie mieli okazję oglądać w ostatniej scenie Desdemonę leżącą w łóżku, próbującą przekonać Otella o swojej niewinności, kiedy okazało się, że scena ta rozgrywała się jedynie w głowie bohatera, będąc jego podświadomą próbą cofnięcia czasu („Otello”).

Szkotak dał wyreżyserowanym przez siebie wystawieniem *Otella*, potwierdzenie, że dramat w polskiej recepcji teatralnej, zajmuje się również analizą dramatu pod kątem różnic kulturowych. Inscenizację Teatru Polskiego wyróżnia przede wszystkim akcentowanie konfliktu rasy i szerzej, problematyki zderzenia kultur. Kujawińska Courtney w książce *Ira Aldridge. Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego* (2009), przytacza angloamerykańskie przykłady interpretacji *Otella*, podnoszące obecne w tekście elementy kontestacji

ideologii rasy, płci i przynależności klasowej. Praca autorki, z nawiązaniem do krytyki literackiej i sposobów, w jakich sztuka funkcjonuje w teatrze społeczeństw o wielokulturowej tożsamości, jest próbą podkreślenia kulturowej roli, jaką *Otello* odgrywa współcześnie, wprowadzając sztukę do szerokiej dyskusji o problemach tożsamości i dyskryminacji w polskiej krytyce literackiej. Polskim głosem w dyskusji nad potencjałem *Otella* do wzbudzania dyskusji na temat tożsamości i rasy jest książka Omara Sangare *Biały z zazdrości: Otello Williama Szekspira* (2010), która element krytyki literackiej dramatu, łączy z opisem osobistych doświadczeń Sangare, który jako aktor wciela się w rolę Otella, jak również sam naznaczony jest odmiennością koloru skóry w homogenicznym polskim społeczeństwie.

*Otello/Otello* jest dla Sangare symboliczny – zafascynowany tragedią i studium psychologicznym postaci, tak w swojej roli teatralnej, jak i monografii, dokonał syntezy doświadczeń szekspirowskiego bohatera i własnych. Napisał, że „[d]ramat Otella rozgrywał się pod baczna obserwacją ‘widowni weneckiej’, mój pod okiem rodaków w Polsce” (2010: 86). Jego odmienność skupiała wzrok obcych, które to doświadczenie paradoksalnie predestynowało go do zostania aktorem - w ten sposób spotkał się ze „swoim” Otellem, dzięki któremu mógł przepracować własne niepokoje:

[o]sobiste zaangażowanie w losy postaci scenicznej było dla mnie oazą, w której odkrywałem wartości nowe, ciekawe, ważne. Odkryłem bohatera, który żył podobnie. A raczej podobnie żyłem ja. Nie na wzór, ale poprzez zrządzenie losu (2010: 94)<sup>13</sup>.

Interesujące jest używanie przez Sangare na określenie ciemnego koloru skóry zwrotu „powierzchowna odmienność”. Kryje ono w sobie, słuszne skądinąd założenie, o względności pojęć, jednocześnie przypominając białym o nieuświadomianym osadzeniu w optyce własnej rasy. W *Dużym Formacie* z 23 sierpnia 2012 roku znalazł się artykuł pt. „Jeśli nie Murzyn to kto?”, poświęcony osobistym odczuciom czarnoskórych mieszkańców Polski, dotyczącym sytuacji braku wrażliwości i empatii Polaków uwidaczniającym się w warstwie języka. Brian

---

<sup>13</sup> Jak pisał Sangare, dał wyraz tym doświadczeniom także w wyreżyserowanym przez siebie w 2005 roku krótkometrażowym obrazie *Otello*, z Agatą Buzek jako Desdemoną oraz Sebastianem Skoczniem w roli Jagona (2010: 94).

Scott, dziennikarz i nauczyciel mieszkający w Polsce od 27 lat, opowiadał o tym, jak w potocznym języku Polaków wciąż widoczne są niezręczne sformułowania, stygmatyzujące czarnoskórych. Scotta szczególnie rażą sytuacje, kiedy np. w trakcie meczu piłki nożnej komentator sportowy mówi: „Czarnoskóry Anglik przy piłce”. Podobnie ma się sprawa z komentowaniem wyników biegów sportowych, kiedy spiker podkreśla kolejność Polaków, licząc od pierwszego białego zawodnika – nie zaś rzeczywistą kolejność, kiedy pierwsze miejsca zajmują reprezentanci Kenii, Senegalu i innych krajów afrykańskich (2012: 6).

Świadectwo roli, jaką *Otello* spełnił w życiu Sangare jest najlepszym potwierdzeniem potencjału kulturowego sztuki, która nie tyle sprzyja, co wręcz prowokuje do stawiania pytań o odmienność i możliwość realizowania własnej niezależności w społeczeństwie zdominowanym przez jedną rasę lub/i jedną wykładnię życia, której podporządkowanie się warunkuje dalszą egzystencję.

Problematyka Obcy/Inny w dramacie *Otello* została omówiona w bieżącym rozdziale przede wszystkim w odniesieniu do recepcji teatralnej bo tam znaczenie symboli łączących się z tymi terminami jest najczęściej dyskutowane, podlegając ciągłym przemianom. Od romantycznego wizerunku Murzyna w wykonaniu Junoszy-Stępowskiego i rasistowskich odniesień z okresu międzywojennego, poprzez teatr politycznej metafory i aluzji, do interdyscyplinarnego spojrzenia akcentującego różne kategorie Obcości/Inności – związane z różnicą wieku, charakteru, płci, a także cywilizacji.

Zaprezentowane teatralne formy obecności *Otella* na polskiej scenie, dowodzą, że polskim twórcom nie brak odwagi w tworzeniu interpretacji Szekspirowskich w duchu eklektyzmu – zestawiając język oryginału z nowatorską formą. Swobodnie tasowane są odwieczne motywy obecne w recepcji dramatu, takie jak zazdrość i nienawiść, problem wyobcowania i zaufania, z wielowymiarowymi odniesieniami do współczesności. Szczególnie istotna dla polskich twórców teatralnych, podobnie jak w angloamerykańskim kręgu teatralnej recepcji sztuki, wydaje się być problematyka wrażliwości i przygotowania społeczeństw (w ich ogólnym i jednostkowym wymiarze) do obcowania z Obcym/Innym i wynikające z niej problemy z tożsamością.

## WNIOSKI KOŃCOWE

Celem niniejszej rozprawy było wskazanie bogactwa interpretacji sztuki *Otello*, wyłaniającego się ze studiów krytycznoliterackich, prac translatorskich i wybranych inscenizacji teatralnych z dziewiętnastego, dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, na tle specyficznych uwarunkowań społeczno-kulturowych i politycznych. Akcent położono na ukazanie polskiej recepcji dramatu i rodzimego kontekstu kulturowego.

Pojawiający się w recepcji i odbiorze sztuki dylemat: Otello-ciemnoskóry czy Otello-czarnoskóry to bodaj jedna z ważniejszych kwestii do rozwiązania. Jest to kwestia pociągająca za sobą szereg następstw, jeśli nie zasadniczo punkt wyjścia, który daje początek różnym ocenom Innego (Otella) przez pozostałych bohaterów. Pytania o odmienność tożsamościową Otella, Maura lub Murzyna, sprowadzają się w dużej mierze do niewiadomych dotyczących: odcienia skóry ciemnoskórego bohatera, a co za tym idzie jego korzeni, i w konsekwencji - wyznawanych wartości kulturowych oraz wartości jego samego jako Innego, żyjącego w kulturze białego człowieka, to znaczy przez niego zorganizowanej i zdominowanej. Dramat *Otello*, który powstał właśnie w kulturze białych, dla nich był też głównie przez stulecia wystawiany, przez nich czytany, i dodatkowo przez białych krytyków teatralnych i literackich oceniany, a także klasyfikowany. Gdyby spojrzeć na historię recepcji i odbioru *Otella*-tragedii, ale i konstrukcji Otella-postaci, to praktycznie przez większość czasu znajdowały się one w rękach białych, zdane na ich łaskę i niełaskę. Tym oczywistym, lecz nierzadko umykającym z pola widzenia stwierdzeniem, pragnę przypomnieć o tym, że tak skonstruowany i opisany Inny/Obcy nie jest do końca prawdziwy.

Zafałszowanie obrazu Innego/Drugiego wynika z jednowymiarowości przyjętej perspektywy, jej legitymizacji oraz przyjęcia jako prawdy o Innym w określonych okresach historycznych. Jako, że dramat Szekspirowski *Otello* jest tragedią domową, tragedią (o) zazdrości, w której postacią szczególnie kontrastującą (w szerokim tego słowa rozumieniu) z resztą *dramatis personae*, jest zawsze i bezwzględnie tytułowy Maur/Murzyn, przejawianie pewnych jego cech utrudnia moralną ocenę Otella. Ze względu na stosowanie w recepcji sztuki kontrastu dla naznaczenia Otella swego rodzaju stygmatem inności/obcości/drugogatunkowości, ciemnoskórego bohatera z gruntu sytuje się

po „ciemnej stronie” binarnej opozycji białe-czarne, nawet gdy Maur/Murzyn postępuje wiedziony uczuciem i jednocześnie zwiedzony podszeptami fałszywego przyjaciela. Przykładem wspomnianej krytyki - która emanowała z kręgu angloamerykańskiego i wpływała na wielu myślicieli europejskich - z wykorzystaniem jednej z bardziej rozpoznawalnych par przeciwieństw jest stwierdzenie Wiktora Hugo:

Czym jest Otello? Jest nocą. Ogromną fatalną postacią. Noc jest zakochana w dniu. Ciemność kocha jutrzencę, Afrykańczyk adoruje białą kobietę. [...] Otello reprezentuje noc. Skoro jest nocą i skoro postanawia zabić, czym ma dokonać zabójstwa? Trucizną, maczugą, siekierą, nożem? Nie, poduszką. Zabić znaczy pograć we śnie [...] I dlatego Desdemona poślubiona nocy, umiera uduszona poduszką, która miała jej pierwszy pocałunek i zatrzyma jej ostatnie westchnienie (Hugo [1864] 1965: 134).

Rzutowanie na Otella społecznych lęków i frustracji - dotyczących faktycznej obecności lub wyobrażonej obecności obcego, nieopanowanego i nieprzewidywalnego pierwiastka we własnej grupie etnicznej, ale także we własnym, najbliższym otoczeniu - spowodowało, że obok wyrobionego przekonania, iż Otello jest wściekły i szalony z zazdrości, jest też demonicznie i szokująco inny. Zaświadczają o tym zaprezentowane w rozdziale pierwszym poszczególne stanowiska krytyków i badaczy składające się na recepcję i odbiór tragedii Szekspirowskiej *Otello* w kręgu angloamerykańskim.

Powyższy wniosek pozwala mi na zastanowienie się nad losami *Otella*/Otella w kulturze polskiej. Dzięki wydobyciu w angloamerykańskich tekstach krytycznych i w praktyce teatralnej motywu tożsamości i pochodzenia tytułowego bohatera, a także dzięki wyeksponowaniu z czasem zagadnienia rasy w tragedii Maura/Murzyna, możliwe jest porównanie oraz prześledzenie osądów i refleksji nad owymi kwestiami w Polsce na przestrzeni wieków. Począwszy od pierwszych prób translatorskich - z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku - zmierzania się z tekstem nieszekspirowskiego *Otella*, po pierwsze próby krytyczne i właściwe przekłady dramatu Szekspira, można obserwować zainteresowanie problematyką inności Otella. Polska recepcja i odbiór dzieła zasadniczo nie różnią się samym podjęciem tematu identyfikacji Otella, jednak diametralnie różnią się

kontekstem społecznym, politycznym i kulturowym, w jakim były podnoszone. Polska w okresie, gdy *Otello* miał okazję zawitać w przekładzie z oryginału na ziemię polskie, a dokładnie na deski teatrów, nie istniała na mapie jako byt państwowy. Dziewiętnastowieczną Polskę pod zaborami trapiły zupełnie inne problemy społeczne i etniczne aniżeli rozwijającą się w największą potęgę kolonialną Anglię czy rozdarłe kwestią niewolnictwa Stany Zjednoczone tego samego okresu. Uwikłanie tych krajów w problematykę statusu Innego/Obcego, przeniesioną na grunt kolonializmu i niewolnictwa, sprawiło, że tamtejsza recepcja *Otella*, określona mianem angloamerykańskiej, nawiązywała i odnosiła się do wątku tożsamości Maura/Murzyna przez pryzmat własnych kontaktów międzyetnicznych i międzyrasowych oraz tylko im właściwych doświadczeń i praktyk kulturowych. Z kolei Polska, praktycznie wolna od bagażu kolonialnego, jeśli rozumieć go w kategoriach zarówno posiadania i utrzymywania kolonii, jak i wykorzystywania i wyzyskiwania przedstawicieli rasy czarnej, pozostała w dużej mierze społecznością jednolitą pod względem etnicznym, swego rodzaju monokulturą. Zatem opisywanie i mówienie w Polsce i po polsku o Innych, w tym o Maurach czy Murzynach, miało inny wydźwięk i ciężar gatunkowy aniżeli w Anglii czy Stanach Zjednoczonych.

I tak, przekład językowy stanowi jedną z okazji do wypowiedzenia się o Innym. Dlatego też, i co najważniejsze, ale wymagające przypomnienia, właśnie z tłumaczeń *Otella* można się dowiedzieć o ówczesnym i doczesnym kulturowym stosunku do ciemnoskórych. Wzajemna zależność między dobranymi słowami w tłumaczeniach a dyskursami na temat odmienności kulturowej ludzi czarnych, ich zwyczajów, sposobów bycia i zachowania jest warta podkreślenia. Tłumacz odznacza się określoną wrażliwością językową, a sam jest kształtowany przez światopogląd i język swojej epoki. Podobnie jak sam ma szansę na ten światopogląd oraz język wpłynąć, pozostawiając po sobie przekład odznaczający się takim, a nie innym doborem określeń Innego, a czasem tylko odmiennym sposobem zaakcentowania tych samych określeń. Omówione w rozdziale drugim prace translatorskie wybranych polskich tłumaczy *Otella* w oparciu o analizę komparatystyczną wskazanych fragmentów odnoszących się do tożsamości Otella, o polskim nastawieniu i podejściu do Maurów/Murzynów sporo mogą powiedzieć. Mogą też sugerować, jakie podejście i nastawienie warto wypracować

u czytelnika, a tym samym, w społeczeństwie mającym słabo ugruntowane kontakty międzyrasowe.

Staralam się również wykazać, że odczytanie kontekstu kulturowego i historycznego, w jakim powstawało dane tłumaczenie, pomagało zrozumieć atmosferę, w której funkcjonował jego czytelnik. Zająłm się porównaniem przekładów udostępnianych sukcesywnie polskim czytelnikom od 1859 roku do 1993 roku. Pierwszy przekład, czyli *Otello. Dramat W. Szekspira* autorstwa Paszkowskiego, gdy się ukazał, był skierowany do czytelników czasów Polski rozbiorowej przełomu romantyczno-pozytywistycznego. Kolejne tłumaczenie, które dzieli od pierwszego niespełna 100 lat - przygotowane dla zupełnie nowego czytelnika - *Otello* autorstwa Berwińskiej z 1956 roku – to praca translatorska dokonana w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Z kolei trzeci wybór padł na *Tragedię Othella. Maura Weneckiego* według Słomczyńskiego z 1982 roku, czasu stanu wojennego w Polsce. I wreszcie czwarty przekład *Otello. Maur Wenecki* według Barańczaka z 1993 roku, oddany czytelnikowi, będącemu jednocześnie obywatelem wolnej Polski, za którą dość daleka przeszłość rozbiorowa oraz nie tak odległe zniewolenie ideologią socrealizmu.

Będąc w komfortowej sytuacji i mogąc z perspektywy dwudziestopierwszowiecznej czytelniczki dostrzec zmiany w sposobie przedstawiania Otella, jestem też w niezwykle dogodnym położeniu historycznym, społecznym i kulturowym. Mieszkam w Polsce, która jest na mapie Europy zauważalnym tworem państwowym i krajem o względnie zrównoważonym ustroju demokratycznym. Jednak Polska nadal pozostaje krajem, w którym utrzymuje się dystans względem osób o odmiennym kolorze skóry i pokutuje stereotypowy pogląd, że człowiek ciemno- lub czarnoskóry należy do gatunku ludzkiego drugiej/gorszej kategorii. Nie wypowiadam się w imieniu całego społeczeństwa, raczej dostrzegam, że jego część pejoratywnie zabarwia słowa typu Murzyn, Czarny, wykorzystując istniejącą w języku, polską negatywnie nacechowaną frazeologię w odniesieniu do Innych rasowo.

Na podstawie zaobserwowanych przeze mnie w badaniach polskiej recepcji dramatu, najczęściej występujących motywów interpretacyjnych *Otella*, które oprócz odmienności rasowej głównego bohatera, skupiają się na niezwyklej skali emocji w prezentowanej historii i podkreślają, szczególnie w przypadku funkcjonowania sztuki w teatrze, problematykę zaufania, a także odmienności w



innym ujęciu, niż rasowa, przed właściwą analizą komparatystyczną, dokonałam podziału tekstu na odpowiadające powyższym zagadnieniom fragmenty.

Obserwacja różnic pozwala mi stwierdzić, że czytelnikom Paszkowskiego i Berwińskiej - uwikłanym w specyficzne okoliczności historii, odmienne od tych przynależnych czytelnikom dwóch ostatnich przekładów dramatu, pojawiających się na przestrzeni lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku - prezentowano odmienny sposób tłumaczenia określeń fragmentów odnoszących się do problematyki zaufania w społeczeństwie. Widoczne jest to szczególnie w przypadku przekładu Berwińskiej, co wydaje się być spójne z pojawiającym się w okresie komunizmu, odczytywaniem *Otella* w teatrze jako historii o problematyce zaufania. W dziewiętnastym wieku, czyli w okresie „zmonopolizowania” przekładów przez Paszkowskiego, nie wykorzystano dramatu - chociażby przy okazji pojawienia się na deskach polskich teatrów występującego gościnnie Aldridge’a - do dyskusji nad niepewnym losem Polaków, zmuszonych do funkcjonowania w obcych instytucjonalnie, językowo i etnicznie organizmach państwowych zaborców. Tłumaczenie Paszkowskiego, zawierające nieznaczące akcenty odnoszące się do problemów z zaufaniem, posiadało potencjał do zwrócenia uwagi uważnych i świadomych czytelników na to zagadnienie. Natomiast elementem łączącym wszystkie omawiane przekłady jest odzwierciedlenie silnego zabarwienia emocjonalnego w wypowiedziach postaci - każdy z przekładów kryje w warstwie tekstu równie mocną reprezentację motywu zazdrości i miłości, obecnego od początku polskiej recepcji dramatu.

Jeśli spojrzeć na dokonaną przeze mnie analizę ustępów z czterech prac translatorskich, to w przekładach Paszkowskiego czyli przed nadejściem fali tzw. poprawności politycznej, zastosowano słowo Murzyn, natomiast Maur pojawia się już u „przecierających mu szlaki” Berwińskiej, Słomczyńskiego, a następnie u Barańczaka. Za powyższą decyzją tłumacza kryją się również wybory translatorskie dotyczące większości pozostałych określeń odnoszących się do odmienności rasowej Otella. Paszkowski prezentował „murzyńskiego” Otella, a jego przekład funkcjonował jako tekst literacki i podstawa interpretacji scenicznych dramatu właściwie do II wojny światowej, pokrywając się ze stereotypowym wizerunkiem czarnoskórych w społeczeństwie polskim w dziewiętnastym wieku i początkach wiek dwudziestego. Wybory translatorskie dotyczące odmienności Otella u Berwińskiej, Słomczyńskiego i Barańczaka, oprócz identyfikowania

bohatera jako Maura, prezentują różną, pejoratywną skalę określeń, z tendencją raczej do stylistycznego wygładzania ostrych pojęć związanych z różnicą rasową, niż ich pogłębiania.

Ponadto język *Otella* w tłumaczeniu stanowi o lokalnym zadomowieniu się Szekspirowskiej sztuki i jej rozpoznawalności jako *Otello* po polsku, a głównego bohatera jako polskiego Otella. Szekspirowski *Otello* przetłumaczony dał podstawę do pierwszych, a następnie coraz liczniejszych wystawień teatralnych oraz uprawiania krytyki teatralnej i literackiej w kierunku wypracowania krytyki szekspirowskiej w Polsce w dwudziestym wieku. Nim to nastąpiło, na scenach teatrów dominował *Otello* nieszekspirowski, mianowicie w tłumaczeniach z francuskiej adaptacji *Otella* według Ducisa.

Przemożny wpływ na historię recepcji i odbioru *Otella*/Otella w Polsce, w tym najpierw w wersji przekładowej z języka francuskiego, a potem z języka oryginału, wywarł Ira Aldridge. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku wystąpił on w tytułowej roli w Poznaniu oraz Szczecinie (styczeń 1853) i Krakowie (listopad 1854). Emocjonalnie komentowaną grą aktorską w polskiej prasie, przyczynił się do wzrostu zainteresowania sztuką w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, a jego kreacja Otella pozostała wzorem stawianym przed późniejszymi polskimi odtwórcami.

Właściwie wskazać można, że elementy recenzji wystawień *Otella* z Aldridgem, odnoszące się do sposobu gry aktora, pojawiały się w późniejszych recenzjach dotyczących sposobu gry Bolesława Leszczyńskiego i Bolesława Ładnowskiego. Powtarzały się te same określenia dotyczące pochodzenia Otella, odniesienia do natury, afrykańskiego rodowodu i romantycznego motywu "szlachetnego dzikusa". W większości tłumaczono jego łatwowierność pochodzeniem, z którego wynikała naiwność i niedopasowanie do społeczeństwa weneckiego. W tym czasie, podobnie jak w recenzjach dramatu we francuskiej adaptacji, rola Otella skupiała komentarze krytyków zastanawiających się nad aktorskimi środkami wyrazu: faworyzujących ekspresyjny sposób gry Leszczyńskiego, korzystającego w bezpośredni sposób z tradycji prezentowania się w tej roli przez Aldridge'a lub nieco łagodniejszy w środkach wyrazu, sposób gry Ładnowskiego.

Aldridge wywarł też duży wpływ na recepcję dramatu w Polsce również dlatego, że wystąpił w premierze *Otella* z 23 maja 1862 roku, według przekładu

Józefa Paszkowskiego. Zainteresowanie jego osobą zwróciło uwagę krytyków na polski przekład dramatu, dlatego jest to ważny moment w jego polskiej recepcji. Pojawienie się tego przekładu wiąże się z początkiem krytyki literackiej Otella - jego wydaniem w *Dzielałach Dramatycznych Williama Shakespeare (Szekspira)* pod redakcją Józefa Kraszewskiego z 1875 roku oraz w *Dzielałach Williama Szekspira* pod redakcją Henryka Biegeleisena z 1895 roku, po raz pierwszy towarzyszyła próba krytycznoliterackiej analizy, skupiająca się wokół pochwały kunsztu autora, przenosząca na grunt polskiej recepcji elementy angloamerykańskiej krytyki, podejmująca się także pierwszych historycznoliterackich analiz.

Główną osią recepcji literackiej i teatralnej w drugiej połowie dziewiętnastego wieku podobnie były kwestie związane z kolorem skóry bohatera, jak również zachwyt nad fabułą historii o zazdrości i namiętnościach. W polskiej historii wystawień dominował sposób prezentowania Otella jako Maura, komentarze w dziewiętnastym wieku zaś nie skupiały się w takim stopniu jak w krytyce angloamerykańskiej na udowodnieniu, że Otello miał skórę o oliwkowym/śniadym zabarwieniu, a nie zupełnie czarnym. Choć zdanie polskich krytyków nieraz różniło się w tej kwestii, to charakterystyczne jest i tak traktowanie bohatera jako reprezentanta Obcego/Innego na scenie.

Dwudziesty wiek przyniósł nowe uwarunkowania historyczne i społeczne, którym poddawany był Otello. Odczytywanie jego historii w teatrze pod kątem problematyki zaufania i niedopasowania jednostki do społeczeństwa były komentarzem komunistycznej polskiej rzeczywistości, jak przystało na tragedię domową, odnoszące się do bardziej osobistego poziomu problemów związanych z codziennym życiem Polaków (w odróżnieniu np. od wystawienia *Hamleta*, z ukrytą kontestacją reżimu komunistycznego). Monolityczne pod względem etnicznym społeczeństwo polskie nie rozwinęło tradycji interpretacji dramatu w duchu postkolonialnym, głównym motywem interpretacji Otella w ostatnich dekadach angloamerykańskiej recepcji.

Polskie wystawienia teatralne przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku poszły w stronę podkreślenia odmienności i wyobcowania o uniwersalnym charakterze: Agnieszka Duda Gracz w premierze Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, zawarła odniesienia do związku starszego mężczyzny z młodą kobietą, a Paweł Szkotak w interpretacji Teatru Polskiego w Poznaniu,

skupił się na podkreśleniu uwidaczniających się w warstwie tekstu dramatu, różnic świata kobiet i mężczyzn, reprezentowanym w sztuce przede wszystkim przez żołnierzy. Szkotak przede wszystkim wpisał tragedię Otella w kontekst konfliktu chrześcijaństwa ze światem muzułmańskim, mieszając pojęcia Obcego: konwertyty Otella w świecie chrześcijańskim oraz chrześcijańskiej Desdemony przebywającej w środowisku muzułmańskim, w imię miłości do męża i chęci dotrzymania wiernego towarzystwa, muszącej poddać się chwilowym ograniczeniom dotyczącym stroju.

Z kolei krytycznoliteracka analiza w formie pełnoprawnej naukowej refleksji kontynuowała zainteresowanie podjęte pracami Kraszewskiego i Biegeleisena, rozwijając historycznoliteracką analizę dramatu, skupiając się na psychologicznej warstwie dramatu, częściowo wprowadzając elementy analizy dramatu pod kątem problematyki rasowej, prezentowany również w formie osobistego doświadczenia wyobcowania w polskim społeczeństwie jak w przypadku Omara Sangare i jego monografii *Biały z zazdrości: Otello Williama Szekspira* z 2010 roku. Nadal nie powstała polska monografia poświęcona wyłącznie problematyce *Otella*.

Można także ubolewać nad tym, że brakuje w polskiej praktyce teatralnej wystawień sztuki z wykorzystaniem praktyki "blackface". Jedynym takim przykładem jest realizacja Teatru Polskiego z Kazimierzem Junoszą Stępowskim w latach dwudziestych dwudziestego wieku oraz interpretacja Teatru Telewizji z Danielem Olbrychskim z 1984 roku, za którą nie stała jednak idea powrotu do praktyk elżbietańskich, jak w przypadku niektórych teatrów obszaru angloamerykańskiego. Zatem polska praktyka interpretowania Otella w teatrze dwudziestego pierwszego wieku, przynajmniej do chwili obecnej, nie przedstawia innych pomysłów w prezentowaniu głównego bohatera w charakteryzacji „blackface”. Wreszcie w polskiej recepcji teatralnej wciąż nie doczekano się czarnoskórego aktora w tej roli, podczas gdy obszar angloamerykański posiadał oprócz Aldridge’a, również innego teatralnego aktora, Paula Robesona, który pojawiał się na deskach teatrów już w latach trzydziestych dwudziestego wieku. Bardziej rozwinięta jest praktyka prezentowania Otella jako białego mężczyzny, co jest o tyle interesującą drogą przyjętą przez polskich inscenizatorów, że żaden z nich nie wykorzystuje oferowanej przez *Otella* możliwości zbudowania interpretacji teatralnej wokół czarnoskórego odtwórcy głównej roli. Taka próba mogłaby

posłużyć za punkt wyjścia do dyskusji nad sytuacją czarnoskórych mieszkańców Polski, niektórych legitymizujących się obywatelstwem polskim.

Wreszcie wypada wspomnieć o skali obecności *Otella* w kulturze angloamerykańskiego obszaru, której dramat wydaje się być integralną częścią, będąc poddawany różnym kontekstom interpretacyjnym, zaskakującym wykorzystywaniem nowych perspektyw badawczych, takich jak feminizm, gender, pogłębiane przez niewyczerpane eksploracje problematyki wielokulturowości i poprawności politycznej, by wymienić kilka. Polska krytyka dramatu, mimo niemałego zainteresowania krytyków, a także pewnej obecności *Otella* w kulturze popularnej, odzwierciedla to zainteresowanie tylko częściowo, prezentując wybrane i fragmentaryczne zagadnienia w krytycznych analizach literackich i interpretacjach teatralnych.

Pozostaje liczyć na zmiany. Zmiany, które będą również odzwierciedleniem światopoglądu Polaków, którym choć obcy kontekst kolonialny i postkolonialny oraz dylematy niewolnictwa, to nieobcy pozostaje problem ustosunkowania się do Obcego.

## PRACE CYTOWANE:

## ŹRÓDŁA PRYMARNE:

### DRAMATY

Shakespeare, William. *Othello. The Moor of Venice. The Works of Shakespeare in Seven Volumes*. Theobald, Lewis, red. T. 7. Londyn: Bettesworth and Hitch, 1733

---- *Othello. The Arden Shakespeare*, Wyd. 3. Honigmann, Ernst, Anselm, Joachim, red. Londyn: Thomas Nelsons and Sons, 1997

---- *Othello. The New Cambridge Shakespeare*. Sanders, Norman, red. Cambridge: Cambridge University Press, 1984

### TŁUMACZENIA:

Ducis, Jean- François. *Othello albo Maur z Wenecji. Tragedia w 5ciu aktach przez pana Ducisa w języku francuskim wydana, a na polski przetłumaczona przez Antoniego Chomińskiego, b. kapitana wojsk polskich*. Tłum. Antoni Chomiński. Wilno: Druk B. Neumana, 1829

Ulrich, Leon. „Wyjątek z nowego przekładu Szekspira przez Ulrycha”. *Tygodnik Literacki* 3. 22 (1840): 169 - 170.

---- „Wyjątek z tłumaczenia Szekspira Otello przez Ulrycha„. *Tygodnik Literacki* 5. 9 (1842): 41-42, 65 - 67.

Paszkowski, Józef. „Otello. Dramat W. Szekspira”. *Biblioteka Warszawska* styczeń 1859: 74-127, 262 - 355.

*Dzieła Dramatyczne Szekspira*. Tłum. Stanisław Koźmian. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1866.

„Otello”. *Dzieła Dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira)*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Józef Ignacy Kraszewski. T. 2. Warszawa: Spółka Wydawnicza Księgarzy, 1875, 67 - 135.

„Otello”. *Dzieła Williama Szekspira*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Henryk Biegeleisen. T. 1. Lwów: Księgarnia Polska, 1895, 232 - 346.

„Otello”. *Dzieła Dramatyczne Williama Szekspira*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Roman Dyboski. T. 10. Warszawa, Kraków: Gebethner i Wolff, 1912, 279 - 397.

*Otello*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Andrzej Tretiak. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1926.

„Otello”. *Otello. Król Lir. Makbet* Tłum. Zofia Siwicka. Warszawa: Książka i Wiedza, 1951, 8 - 195.

*Otello*. Tłum. Krystyna Berwińska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.

„Otello”. *Dzieła Dramatyczne William Szekspir*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska i Anna Staniewska. T. 6. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964, 339 - 502

*Tragedia Othella, Maura Weneckiego*. Tłum. Maciej Słomczyński. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

*Otello*. Tłum. Jerzy S. Sito. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.

*Otello. Maur Wenecki*. Tłum. Stanisław Barańczak. Poznań: „W drodze”, 1993.

## **ŹRÓDŁA SEKUNDARNE:**

### **MONOGRAFIE I OPRACOWANIA:**

Barańczak, Stanisław. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: a5, 2004.

Bartels, Emily, C. *Speaking of the Moor. From Alcazar to Othello*. Philadelphia: Pennsylvania Press, 2008.

Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*. London, Boston i Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Bednarczyk, Anna. *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1999.

Beecher Hogan, Charles. *Shakespeare in the Theatre 1701 – 1800*. UK: Oxford University Press, 1952.

Białas, Tadeusz. *Liga Morska i Kolonialna*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1983.

Bolewski, Jacek. *Objawienie Szekspira*. Warszawa: Wydawnictwo Więź, 2002.

Boy-Żeleński, Tadeusz. *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1926.

Bradley, Andrew, Cecil. *Shakespearean Tragedy*. London and Basingstoke: Macmillan Press, 1904.

Brook, Peter. *Wywołując (i zapominając) Szekspira*. Tłum. Grzegorz Ziółkowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno – Kulturowych, 2006.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Londyn: Routledge and Kegan, 1973.

Cetera, Anna. *Smak Morwy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

Chmielewska, Katarzyna. „Ukryte założenia i aporie teorii recepcji”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2001): 5-27.

Craig, Hardin. *A New Look at Shakespeare's quartos*. Stanford: Stanford University Press, 1961.

Daileader, R. Celia. *Racism, Misogyny and The Othello Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Dyboski, Roman. *William Shakespeare*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.



Gibińska, Marta, Kapera, Marta i Jacek Fabiszak. *Szekspir Leksykon*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003.

Greenblatt, Stephen. *Shakespeare. Stwarzanie świata*. Tłum. Barbara Kopeć – Umiastowska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2007.

Habib, Imtiaz, H. *Black lives in the English Archives 1500 – 1677*. Farnham: Ashgate University Press, 2008.

Hakluyt, Richard. *Wyprawy morskie, podróże i odkrycia Anglików*. Tłum. Moniki Adamczyk-Garbowska. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1988.

Helsztyński, Stanisław. *Moje Szekspiriana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.

Hoenselaar, A.J. *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Londyn: Associated University Press, 1992.

Kott, Jan. *Szkice o Szekspirze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.

----- *Szekspir współczesny*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

Kowalski, Piotr. *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, przeznaczenie*. Warszawa, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Kernan, Alvin. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*. UK: Penguin Books, 1986.

Kujawińska Courtney, Krystyna. *Ira Aldridge (1807 – 1867) Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego*. Kraków: Universitas, 2009.

Kurek, Krzysztof. *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań: Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne", 1999.

Kydryński, Juliusz. *Przypisy do Szekspira*. Warszawa: Kwiaty na Tor, 1993.

Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Lipiński, Jacek. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815-1819*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.

Hall, Joan, L. *Othello, A Guide to the Play*. Westport: Greenwood Press, 1999.

Marszałek, Agnieszka. *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1864 – 1875*. Kraków: Towarzystwa Naukowe Societas Vistulana, 2003.

Matar, Nabil. *Turks Moors & Englishmen in the Age of Discovery*. Nowy Jork: Columbia University Press, 1999.

Miłosz, Czesław. *Kontynenty*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999.

Mroczkowski, Przemysław. *Szekspir elżbietański i żywy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.

Neill, Michael, red. *Othello the Moor of Venice*. Oxford World's Classics. Nowy Jork: Oxford University Press, 2006.

----- *Putting History to the Question*. Nowy Jork: Columbia University Press, 2000.

Pechter, Edward. *Othello and Interpretive Traditions*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

Pliniusz Starszy. *K. Pliniusza Starszego Historii naturalnej ksiąg XXXVII*. Tłum. Józef Łukasiewicz. Poznań: Księgarnia i Drukarnia J. Łukasiewicza, 1845.

Potter, Lois. *Shakespeare in Performance. Othello*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

Potter, Nicholas. *Shakespeare Othello. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Cambridge: Icon Books, 2000.

Rosenberg, Marvin. *Masks of Othello*. Berkeley: University of California Press, 1961.

Rychlewski, Marcin. „*Pasma estetyczne, teoria recepcji i socjologii czytelnictwa*”. *Przestrzenie Teorii* 13 (2010): 191-205.

Sangare, Omar. *Otello Williama Szekspira: Biały z zazdrości*. Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat, 2010.

Sivert, Tadeusz. *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*. Dzieje teatru polskiego. T.3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Szczublewski, Józef. *Wielki i Smutny Teatr Warszawski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

Stanisz, Elżbieta. *Kierunki polskiej szekspirologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011.

Swindall, Lindsey R. *The Politics of Paul Robeson's Othello*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

Tarnawski, Władysław. *O polskich przekładach dramatów Szekspira*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1914.

----- *Szekspir. Książka dla młodzieży i dla dorosłych*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1931.

Thompson, Ayanna. *Passing Strange: Shakespeare, Race, and Contemporary America*. Nowy Jork: Oxford University Press, 2006.

Wróblewski, Karol. *Szekspir*. Warszawa: Mazowiecka Spółka Wydawnicza, 1924.

Vaughan, Virginia. *Othello: A Contextual History*. Cambridge: University Press, 1994.

----- *Performing Blackness on English Stages 1500 – 1800*. Cambridge: University Press, 2008.

Zahorski, Jan. *Szekspir w Polsce*. Lwów: Księgarnia Polska, 1897.

Zbierski, Henryk. *William Shakespeare*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1988.

Żurowski, Andrzej. *Szekspiriady polskie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1976.

----- *Czytając Szekspira*. Warszawa: Spółka wydawniczo-księgarska, 1996.

----- *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk: Tower Press, 2001.

----- *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2004.

----- *Prehistoria Polskiego Szekspira*. Gdańsk: Wydawnictwo Literatura Net Pl., 2007.

## **PRACE ZBIOROWE**

Adamiecka-Sitek, Agata i Dorota Buchwald, red. *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.

Alexander, Catherine i Stanley Wells, red. *Shakespeare and Race*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Bolecki, Włodzimierz i Ryszard Nycz, red. *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Warszawa: Instytut Badan Literackich PAN, 2002.

Chwalewik, Witold, red. *Szkice szekspirowskie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

Ciechowicz, Jan i Zbigniew Majchrowski, red. *Od Shakespeare'a do Szekspira*. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, 1993.

Drabble, Margaret, red. *The Oxford Companion to English Literature*. Wyd.6. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Fast, Piotr i Natalia Strzelecka, red. *Tabu w przekładzie*. Studia o przekładzie 23. Katowice-Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, 2007.

Furness, Horace, Howard, red. *Othello. A New Variorum*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1886.

Halliday, Frank, Ernest, red. *Shakespeare & His Critics*. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972.

Kolin, Philip, C., red. *Othello: New Critical Essays*. Nowy Jork: Routledge, 2002.

Nyczek, Tadeusz, red. *Szekspir współczesny 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.

Kujawińska Courtney, Krystyna, red. *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*. Kraków: Universitas, 2000.

----- *Shakespeare's local habitations*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.

Loomba, Anna i Jonathan Burton, red. *Race in Early Modern England. A documentary companion*. Londyn: Pelgrave, 2007.

Mc Donald, Russ, red. *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Ratcliff, Nora, red. *Othello The Moor of Venice*. London and Edinburg: Thomas Nelson and Sons, 1937.

Ridley, Maurice Roy, red. *Othello William Shakespeare*. The Arden Shakespeare. Londyn i Nowy Jork: Routledge, 1958.

Salgado, Gamini i Fenella Salgado, red. *Othello Shakespeare*. United Kingdom: Penguin Group, 1985.

Smith, Nichol, D., red. *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1903.

Stępniewska-Holzer, red. *Afryka w Warszawie*. Warszawa: Fundacja Afryka Inaczej, 2010.

Szczygieł, Mariusz, red. *100/XX Antologia polskiego reportażu XX wieku*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

## **ESEJE, ARTYKUŁY I RECENZJE**

Al. „Feljeton”. *Dziennik Warszawski* 5 grudnia 1873: 1 – 2.

Balcerzan, Edward. „Poetyka przekładu artystycznego”. *Nurt* 8 (1968): 23 – 26.

Bentley, Gerald, Eades. „Posłowie”. *Otello*. Tłum. Stanisław Barańczak. Poznań: „W drodze”, 1993, 205 – 216.

Berwińska, Krystyna. „Łapka na tłumaczów”. *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej Fundacja Theatrum Gedanense, 1993, 29 – 32.

Biegeleisen, Henryk. „Od wydawcy”. *Dzieła Williama Szekspira*. Red. Henryk Biegeleisen. T. 1. Lwów: Księgarnia Polska, 1895, i – vi.

-----„Objaśnienia. Otello”. *Dzieła Williama Szekspira*. Red. Henryk Biegeleisen. T. 1. Lwów: Księgarnia Polska, 1895, 589 - 597.

-----„Sztuka Dramatyczna za Szekspira”. *Dzieła Williama Szekspira*. Red. Henryk Biegeleisen. T. 10. Lwów: Księgarnia Polska, 1897, 1 – 32.

-----„Tragedye”. *Dzieła Williama Szekspira*. Red. Henryk Biegeleisen. T. 10. Lwów: Księgarnia Polska, 1897, 294 – 417.

Bogusławski, Władysław. *Kurjer Warszawski* 8 listopada 1873: 1 – 2.

-----„Na scenie i na estradzie”. *Biblioteka Warszawska* kwiecień 1905: 110 – 330.

Bolewski, Jacek. „Otello. Desdemona w obliczu demona”. *Objawienie Szekspira*. Warszawa: Wydawnictwo Więź, 2002, 104 – 127.

Borowy, Wacław. „Jak słuchać Otella”. *Szkice szekspirowskie*. Red. Witold Chwalewik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983, 313 – 325.

Brumer, Wiktor. „Otello Junoszy Stępowskiego”. *Życie Teatru* 10 stycznia 1926: 10 – 12.

Cetera, Anna. „Żytomierski Otello. O tłumaczeniu Szekspira przez ks. Ignacego Hołowińskiego w latach trzydziestych XIX wieku”. *Wołyń - Żytomierszczyzna* 19. Żytomierz: Uniwersytet im. Iwana Franki, 2009, 20 – 43.

Chmielewska, Katarzyna. „Ukryte założenia i aporie teorii recepcji”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2001): 5-27.

Codogni, Paulina. „Afrykańczycy w Warszawie w latach 1945 – 1975”. *Afryka w Warszawie*. Warszawa: Fundacja Afryka Inaczej, 2010: 114 – 130.

Coleridge, Samuel. *Shakespeare and His Critics*. Red. Frank Ernest Halliday. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972: 247 – 248.

Cowhig, Ruth. “Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare’s Othello”. *The Black Presence in English Literature*. Red. David Dabydeen. Manchester: Manchester University Press, 1985. 1 – 26.

Dąbrowski, Stanisław. “*Otello* na scenie łódzkiej w XIX wieku”. *Łódź Teatralna* 8 (1947/48): 14 – 22.

Dębicki, Tadeusz. “Moienzi Nzadi, u wrót Konga”. *XX/100 Antologia polskiego reportażu XX wieku*. Red. Mariusz Szczygieł. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014. 264-280.

Gibińska, Marta. „Wstęp”. *Dzieła Dramatyczne. Komедie*. Kraków: Znak, 2012, 7 – 20.

-----„Szekspir w teatrze Stanisława Koźmiana”. *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, 67 – 82.

Gibińska, Marta i Elżbieta Tabakowska. „Duch ojca Hamleta a duch tekstu”. *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, 1993, 60-73.

H. *Dziennik Łódzki* 22 marca 1892: 3



Harris, Bernard. „A portrait of a Moor”. *Shakespeare and Race*. Red. Catherine M.S. Alexander i Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2000: 23 – 36.

Harrison, Terry, P. “*Othello* as a Model for Dryden in *All For Love*”. *Studies in English* 7 (1927): 136-143.

Halliday, Frank, Ernest. “Shakespearan critics”. *Shakespeare and his critics*. Red. Frank Ernest Halliday. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972. 1 – 44.

Hawkins, Frederick. “Life of Edmund Kean” [1869]. *Othello*. Red. Horace Howard Furness. A New Variorum. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1886: 390

Helsztyński, Stanisław. “Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś”. *Moje Szekspiriana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964. 243 – 345.

----- Jabłkowska, Róża i Anna Staniewska. „Aneks”. *Dzieła Dramatyczne William Szekspira*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska i Anna Staniewska. T. 6. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964, 919 – 1122.

H.P. *Słowo Pomorskie* 22 marca 1936: 4

Hugo, Victor. “William Shakespeare” [1864]. *Szekspir współczesny*. Jan Kott. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, 134.

Hunter, Joseph. “New Illustrations of the Life, Studies And Writings of Shakespeare” [1845]. *Othello*. Red. Horace Howard Furness. A New Variorum. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1886, 390

Johnson, Samuel. “Preface to Shakespeare” [1765]. *Shakespeare and his critics*. Red. Frank Ernest Halliday. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972, 64 – 70.

Jung, Dawid. „Polscy tłumacze *Hamleta* (1797-1997)”. *Hamlet, książę Danii*. Red. Dawid Jung. Tłum. Ryszard Długołęcki. Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa, 2013. 223-225.

Kamieński, Nepomucen. *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* [1852]  
Eleonora Udalska. „Otello w trzech wcieleniach aktorskich”. *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, 1993, 208 – 221.

Knight, Charles. “Pictorial Shakspere” [1842]. *Othello*. Red. Horace Howard Furness. A New Variorum. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1886, 390.

Kolin, Philip, C. „Blackness made visible”. *Othello: New critical essays*. Red. Philip C. Kolin. Nowy Jork: Routledge, 2002: 1 – 87.

Kotarbiński, J.J. „Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej”. *Przegląd Tygodniowy* 22 grudnia 1872: 406 – 407.

Kott, Jan. „*Otello* Bez Namiętności”. *Szkice o Szekspirze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961. 231 – 236.

-----„Dwa paradoksy Otella”. *Szekspir Współczesny*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. 127 – 156.

---- „Rozmowy. Szekspir współczesny”. *Dialog* Styczeń 1991: 99.

Koźmian, Stanisław. “Wstęp”. *Dzieła Dramatyczne Szekspira*. Tłum. Stanisław Koźmian. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1866, iv-xi.

----- Koźmian, Stanisław. *Przegląd Polski* styczeń 1871: 51.

Kubikowski, Tomasz. “Shakespeare w przekładach Józefa Paszkowskiego : egzemplarze teatralne z lat 1861 – 1939”. *Pamiętnik Teatralny* 1. 157 (1991): 18 – 72.

Kujawińska Courtney, Krystyna. „Shakespeare`s sources in past and present days”. *Studies in literature and culture*. Red. Maria Edelson. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002. 122 – 129.

-----“Ira Aldridge Shakespeare, and Color-Conscious Performances in Nineteenth-Century Europe”. *Colorblind Shakespeare: New Perspective on Race and Performance*. Red. Ayanna Thompson. Nowy Jork: Routledge, 2006. 103 – 122.

-----„From Kott to commerce: Shakespeare in Communist and Post-Communist Poland”. *Shakespeare`s local habitations*. Red. Krystyna Kujawińska Courtney. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007. 13 – 27.

-----“Intermedium: *Otello*: Interpretacja sztuki Szekspira w kontekście zagadnień rasowych”. *Ira Aldridge (1807 – 1867) Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego*. Kraków: Universitas, 2009, 170 – 194.

-----„Być albo nie być, to jest nagi sztylet; wybrane aspekty obecności Shakespeare`a w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej”. *Niebezpieczne związki: dramat, teatr, kultura popularna*. Red. Ewa Patyga i Piotr Morawski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010: 43-72.

-----„Obecność Iry Alridge`a pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego w XX-wiecznej kulturze polskiej”. *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira*. Red. Agata Adamiecka-Sitek, i Dorota Buchwald. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011, 105-129.

-----„Nineteenth Century Shakespeare Travelling Performers and Their Influence on Polish Theatre and Culture”. *British Drama. Through the Ages and Medieval Literature*. Red. Jadwiga Uchman. Łódź: Drukarnia Wydawnictw Naukowych. 2003, 95-105.

Kulczyński, Jan. “O przekładaniu Shakespeare`a”. *Dialog* Sierpień 1988: 100 – 103.

Kurek, Krzysztof. „Geniusz, ten możny pan, gustu jest hołdownikiem. Wokół polskiej prapremiery Hamleta”. *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań: Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne", 1999. 9 – 48.

Kuźnicka, Danuta. „Hamlet otwartych możliwości. Dzieło Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego”. *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*. Seria A: T. 35: 1980. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982: 111 – 127.

Lessing, Gotthold. „Hamburgische Dramaturgie” [1767]. *Shakespeare and his critics*. Red. Frank Ernest Halliday. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972, 75 – 76.

L.K. *Dziennik Łódzki* 11 lutego 1888: 1.

Loomba, Anna. „Sexuality and the Racial Difference”. *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000*. Red. Russ McDonald. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, 794 – 816.

Lubowski, Edward. „Przegląd teatralny od listopada 1871, do lutego włącznie 1873”. *Biblioteka Warszawska* luty 1873: 368 – 406.

M. „Otello”. *Kurjer Warszawski* 31 lipca 1879: 3.

Madejski, Jerzy. „Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań”. *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2002, 82-88.

Majchrowski, Zbigniew. „Pytania o polskiego Szekspira”. *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. Zbigniew Majchrowski i Jan Ciechowicz. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej Fundacja Theatrum Gedanense, 1993, 11 – 25.

Mroczkowski, Przemysław. „Otello. (Othello the Moor of Venice)”. *Szekspir elżbietański i żywy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966, 239 – 243.

Neill, Michael. “Settings, Characters and Plot”. *Othello the Moor of Venice*. Red. Michael Neill. Oxford World’s Classics. Nowy Jork: Oxford University Press, 2006, 18 – 32.

-----“*Mullatos, Blacks and Indian Moors: Othello and Early Modern Constructions of Human Difference*”. *Putting history to the question*. Red. Michael Neill. Nowy Jork: Columbia University Press, 2000. 269 – 284.

Nyczek, Tadeusz. „Współczesności Jana Kotta”. *Szekspir współczesny 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999, 5 – 11.

Preston, Mary. “Studies of Shakespeare” [1869]. *Othello*. Red. Horace Howard Furness. A New Variorum. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1886, 395.

Rychlewski, Marcin. “Pasma estetyczne, teoria recepcji i socjologia czytelnictwa”. *Przestrzenie Teorii* 13 (2010): 191-205.

Rymer, Thomas. [1693]. *Shakespeare and his critics*. Red. Frank Ernest Halliday. Londyn: Gerald Duckworth & Co, 1972, 244 – 245.

-----„*Otello*, zwięźle przedstawiony pogląd na tragedię”. *Szkice szekspirowskie*. Tłum. Zygmunt Kubiak. Red. Witold Chwalewik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983, 11 – 49.

Sanders, Norman. „Introduction”. *Othello*. Red. Norman Sanders. Cambridge University Press, 1984, 1 - 51.

Sienkiewicz, Henryk. “Listy z Afryki”. *Tygodnik Ilustrowany* 7 maja 1892: 292 – 294.

Sito, S., Jerzy. „Od tłumacza”. *Otello*. Tłum. Jerzy S. Sito. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, 5 – 14.

Skrendo, Andrzej. „*Recepcja literatury: przedmiot zakresy, cele badan. Komentarz do tytułu i postscriptum*”. *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2002, 89 - 97.

Smith, Ian. Rec. “Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performace”. Red. Ayanna Thompson. *Shakespeare Quarterly* 59.3. (2008): 354 – 356.

Śmigulec-Odorczyk, Anna. „Jeśli nie Murzyn to kto?”. *Duży Format* 23 sierpnia 2012: 6 – 7.

Szykowski, Marian. “Początki polskiego kultu Szekspira”. *Nowa Reforma* 7 kwietnia 1916: 1. (wydanie poranne)

-----“Początki polskiego kultu Szekspira”. *Nowa Reforma* 8 kwietnia 1916: 1. (wydanie poranne)

Szymanowski, Wacław. „Otello”. *Tygodnik Ilustrowany* 15 listopada 1873: 239, 246 – 247.

Targoń, Joanna. „Pokazywać gorączkę poprzez gorączkę”. *Gazeta Wyborcza Kraków* 9 czerwca 2007: 6.

Tarnawski, Władysław. „Otello”. *Szekspir. Książka dla młodzieży i dla dorosłych*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1931, 194 – 209.

Tokarz, Bożena. “Tabu i autocenzura w przekładzie”. *Tabu w przekładzie*. Red. Piotr Fast i Natalia Strzelecka. *Studia o przekładzie* 23. Katowice-Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, 2007, 7 – 23.

Tretiak, Andrzej. „Wstęp”. *Otello*. Tłum. Józef Paszkowski. Red. Andrzej Tretiak. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1926. lli – xlviii.

Udalska, Eleonora. „Otello w trzech wcieleniach aktorskich”. *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski. Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, 1993, 208 – 221.

Williams, Gary, Jay. Rec. “Shakespeare in Sable: A history of Black Shakespearan Actors” Errol Hill. *Shakespeare Quarterly* 37.2. (1986): 276 – 278.

Wittels, Krzysztof. „Afrykańczycy w Warszawie między wojnami”. *Afryka w Warszawie*. Warszawa: Fundacja Afryka Inaczej, 2010, 47 – 60.

Zawadzki, Władysław. „Ernest Rossi”. *Dziennik Polski* 5 kwietnia 1879: 1 – 2.

Zbierski, Henryk. “Some notes on polish translations of Shakespeare’s plays: past and present”. *Studia Anglica Posnaniensia* XXVIII (1994): 209 – 217.

Zgliński. „*Otello* Szekspira w przekładzie Paszkowskiego”. *Przegląd Tygodniowy* 16 listopada 1873: 465 – 466

Żurowski, Andrzej. “Zdrada”. *Czytając Szekspira*. Warszawa: Spółka Wydawniczo-Księgarska, 1996, 313 – 335.

## **WYCINKI PRASOWE**

*Gazeta Polska* 4 sierpnia 1879: 2 – 3.

*Czas* 8 listopada 1854: 3.

*Czas* 10 września 1879: .2.

*Czas* 3 grudnia 1872: 1.

*Czas* 22 stycznia 1853: 2.

*Czas* 9 listopada 1854: 3.

*Czas* 2 marca 1869: 2.

*Czas* 23 marca 1880: 2.

*Dziennik Warszawski* 5 grudnia 1873: 1 – 2.

*Gazeta Warszawska* 6 listopada 1804: 1514 – 1515.

*Gazeta Warszawska* 14 kwietnia 1812: 532.

*Gazeta Narodowa* 29 marca 1871: 3.

*Kurier Codzienny* 279 (1872): 1, 3.

*Kurjer Niedzielný* 8 czerwca 1862: 1.

*Kurjer Warszawski* 25 marca 1892: 3.

*Kurjer Warszawski* 25 czerwca 1939: 17.

*Rzeczpospolita* 340 (1929): 5.

## **BIBLIOGRAFIE SZEKSPIROWSKIE**

Hahn, Wiktor. *Szekspir w Polsce. Bibliografia*. Wrocław: Wydawnictwo im. Ossolińskich, 1958.

Kujawińska Courtney, Krystyna. *Polska bibliografia szekspirowska 1980 – 2000*. Warszawa – Wrocław - Kraków: Wydawnictwo im. Ossolińskich, 2007.

## **ENCYKLOPEDIE, SŁOWNIKI, LEKSYKONY**

*Encyklopedia Powszechna Orgelbranda*. T.2. Warszawa: Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcioneck i Drukarni S. Orgelbranda i Synów, 1901

*Słownika Języka Polskiego*. T.5. red. Witold Doroszewski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963

*Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*. Red. Wiesław Boryś. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005

*Praktyczny Słownik Współczesnej Polszczyzny*. T.10. Red. Halina Zgółkowska. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1997

*The Oxford English Dictionary*. T. 6. Londyn: London University Press, 2011



## PROGRAMY TEATRALNE

Drozdowski, Bohdan. „Z *Othellem*” [1972]. *Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie* 6. 186 (1972): 5 – 8.

Morozow, Michał. „Otello” [1955]. *Państwowe Teatry Ziemi Pomorskiej* 18. 107 (1955): 15 – 18.

T.P. „Wywiad z reżyserem sztuki *Otello*”. *Teatr Polski w Bydgoszczy* (1967): 10 – 15.

„Otello”. *Teatr Ludowy Nowa Huta* (1968/69): 2 – 4.

„Otello Wariacje na temat”. *Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi*. Sezon 2008/2009: 1 – 10.

Sobociński, Maciej. „Othello”. *Premiera. Program teatralny. Teatr Bagatela*. Kwiecień (2007): 2 – 26.

„William Shakespeare. *Otello*”. *Teatr Dramatyczny w Elblągu* (1996): 1-9.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

August Grodzicki. „*Otello* z Bydgoszczy”. e-teatr.pl. 10 maja 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117757.html>>

Andrzej Krasnowolski. „Prawa mniejszości narodowych i mniejszości etnicznych w prawie międzynarodowym i polskim”. *Kancelaria Senatu. Biuro analiz i dokumentacji* marzec 2011. 13 kwietnia 2015.  
<<http://www.senat.gov.pl/gfx/senat/pl/senatopracowania/17/plik/ot599.pdf>>.

Bartłomiej, Miernik. „Otello”. miernikTeatru.pl. 13 kwietnia 2013. 12 maja 2015.  
<<http://miernikteatru.blogspot.com/2013/04/otello-rez-pawe-szkotak-teatr-polski-w.html>>.

„burda”. sjp.pwn.pl. 30 kwietnia 2015. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/burda.html>>.

„ciura”. [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl/sjp/ciura;2449513.html). 31 stycznia 2015. <<http://sjp.pwn.pl/sjp/ciura;2449513.html>>  
„driakiew”. [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl/sjp/driakiew;2555450). 30 stycznia 2015. <<http://sjp.pwn.pl/sjp/driakiew;2555450>>.  
Ewelina, Szczepanik. „Onanizm na postkolonializm”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). 10 kwietnia 2013.  
12 maja 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/160196.html>>.

James Otim. „Postcolonial Response to Othello and Apartheid”. [nilejournal.net](http://www.nilejournal.net). 20 listopada 2014. <<http://www.nilejournal.net/art/entertainment/postcolonial-response-othello-apartheid>>.

Jan Paweł Gawlik. „Otello 1966”. 15 kwietnia 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117755.html>>.

Jerzy Niesiobędzki. „*Otello* bez kompleksów”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). 15 kwietnia 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117753.html>>.

Kamila Mścichowska. „Dzień z życia człowieka szczęśliwego”. [teatr-pismo.pl](http://www.teatr-pismo.pl). 1 kwietnia 2009. 13 maja 2015. <<http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=772&pnr=41>>.

„Ludność. Stan i struktura demograficzno-społeczna – NSP 2011”. GUS. 9 kwietnia 2013. 13 kwietnia 2015. <<http://stat.gov.pl/spisy-powszechne/nsp-2011/nsp-2011-wyniki/ludnosc-stan-i-struktura-demograficzno-spoeczna-nsp-2011,16,1.html>>.

Łukasz, Drewniak. „Próba tożsamości”. [Teatr.pismo.pl](http://www.teatr-pismo.pl). czerwiec 2013. 12 maja 2015. <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/525/proba\\_tozsamosci/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/525/proba_tozsamosci/)>.

Toporek, Marian. „Desdemona w klubie fitness”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). 12 maja 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41874.html>>.

Marta, Kaźmierska. „To co czujemy często okazuje się nieprawdą”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). 8 kwietnia 2013. 12 maja 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/160003.html>>.

Marta, Rogulska.” „Męska rzecz. *Kultura.poznan.pl*. 13 kwietnia 2013. 12 maja 2015. <<http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/relacje-recenzje-opinie,c,9/meska-rzecz,60293.html>>.

„Maurowie”. [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl/haslo/Maurowie;3938801.html). 20 luty 2015.

<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Maurowie;3938801.html>.

Miłkowski, Zygmunt. „Zawiść-wariacje”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/67851.html). 15 maja 2015. < <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/67851.html>>.

„Otello – wszystkie realizacje”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2501,sztuka.html). 10 luty 2015. <<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2501,sztuka.html>>.

„Otello”. [teatrtelewizji.tvp.pl](http://teatrtelewizji.tvp.pl). 15 maja 2015.

<[http://www.teatrtelewizji.tvp.pl/teatr\\_tv/aktualnosci/artykul/otello\\_9679360/](http://www.teatrtelewizji.tvp.pl/teatr_tv/aktualnosci/artykul/otello_9679360/)>.

„Otello”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). 20 kwietnia 2015.

<<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/93296.html>>.

Paweł Borecki. „Wolność sumienia i wyznania cudzoziemców w prawie polskim”. [racjonalista.pl](http://www.racjonalista.pl). 7 stycznia 2015. 13 kwietnia 2015.

<<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9782>>.

Paweł Drajewski. „Szekspir nie jest publicystą”. *Polska. Głos Wielkopolski*. 3 kwietnia 2013. 12 maja 2015. <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159629.html?josso\\_assertion\\_id=A8F151FA2B1AB2E6](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159629.html?josso_assertion_id=A8F151FA2B1AB2E6)>.

Paweł Głowacki. „Ciemne paprocie”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37584.html?josso_assertion_id=0A96CE7B8BA3B3A1). 28 kwietnia 2015. < [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37584.html?josso\\_assertion\\_id=0A96CE7B8BA3B3A1](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37584.html?josso_assertion_id=0A96CE7B8BA3B3A1)>.

„Peregrynant Afrykę ilustrujący”. [literat.ug.edu.pl](http://literat.ug.edu.pl/~literat/ateny/0037.htm). 20 luty 2015. <<http://literat.ug.edu.pl/~literat/ateny/0037.htm>>.

S.R. „*Otello* Tragedja w 5 aktach Szekspira w Teatrze Ziemi Pomorskiej”. [e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/93101.html). 24 kwietnia 2015. < <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/93101.html>>.

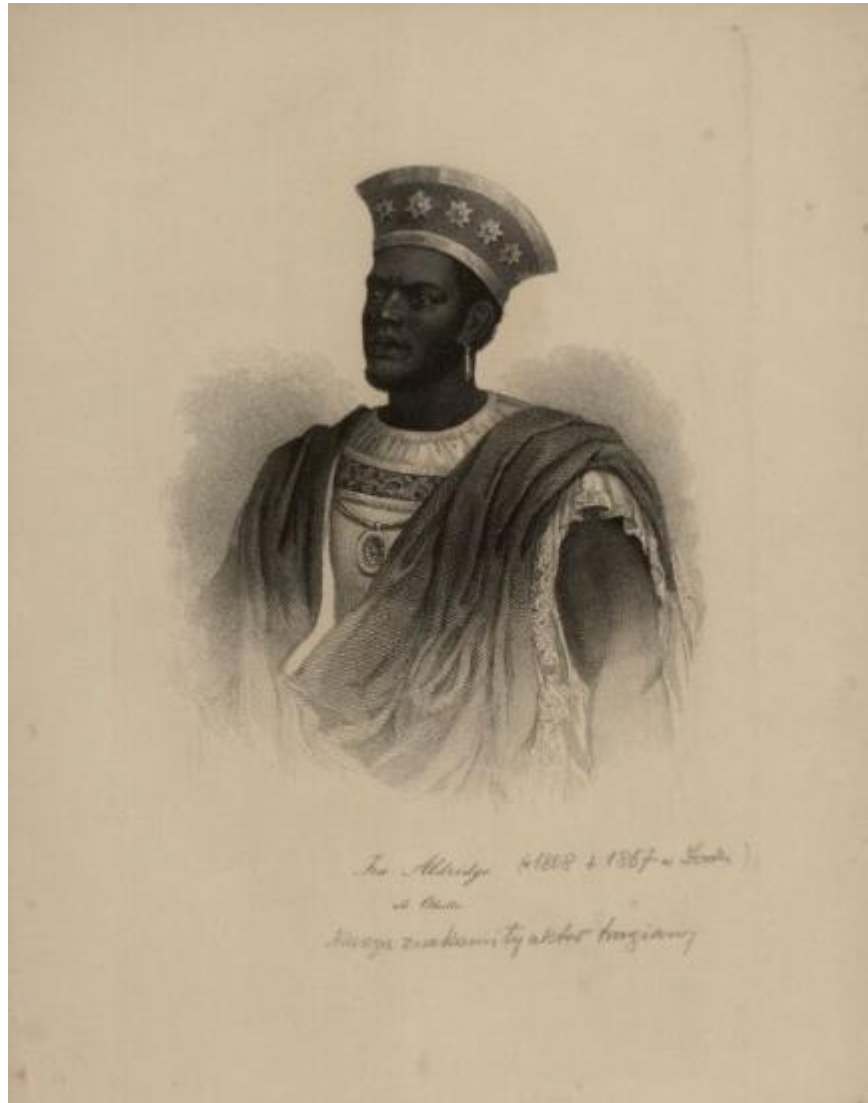
„sympatia” [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl/szukaj/sympatia.html). 30 kwietnia 2015. <<http://sjp.pwn.pl/szukaj/sympatia.html>>.

„Wystrychnąć”. [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl/doroszewski/wystrychnac;5522304.html). 10 kwietnia 2015.

<<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/wystrychnac;5522304.html>>.

Wacław J. Tkaczuk. „Otello – zazdrość, historia, magia”.e-teatr.pl. 5 maja 2015.  
<<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/118288.html>>.

## ILUSTRACJE



Rys.1. Ira Aldridge jako Otello

# SCENY z OTELLA



Szekspir studjowany po Murzyńsku.



Murzyn udaje murzyna.



Czarna zazdrość.



Okropny skok wściekłego murzyna.

Lit. D. Brauns War. Nr 2238

Rys. 2 Sceny z Otella, autorstwa Napoleona Dębickiego  
dodatek do nr 8. Kurjera Niedzielnego (1862)



**Rys. 3 Bolesław Leszczyński jako Otello  
(data powstania zdjęcia ok. 1875-1882)**





**Rys. 4 Bolesław Ładnowski jako Otello  
(data powstania zdjęcia ok. 1885)**





Z zawieszeniem abonamentu. Nr. porządkowy 26.

# TEATR KRAKOWSKI.

W Niedzielę dnia 3<sup>go</sup> Grudnia 1871 r.

Tragedya w 5 aktach W. Shakespear'a, przekład  
J. Paszkowskiego.

# OTELLO

# MURZYN WENECYI

---

**OSOBY:**

Zena Venecki — — — — Pan Ładnowski Brachyca, senator — — — — Pan Zawadzki Pierwszy senator — — — — Pan Fickar Drugi senator — — — — Pan Sosnowski Trzeci senator — — — — Pan Hlodek Gruzpan, król Brachyca — — — — Pan Kuchel Ładnowski, król Brachyca — — — — Pan Staszewski Othello, wódz, murzyn — — — — Pan Ładnowski ind.	Karyo, jego asistent — — — — Pan Złotnicki Jago, jego chorągwy — — — — Pan Fikar Rodrigo, młody Wenejecjan — — — — Pan Ładnowski Montano, senatowa Cypru — — — — Pan Bogucki Ojczewski egipski — — — — Pan Liliak Desdemona, córka Brachyca — — — — Pani Parnicka Emilia, matka Jago — — — — Pani Wodna Ojczewski, Ojczewski, Młody, Stary, Półstary
---	---

Bater dalej się w akcie 1ym w Wenecyi — w dalszych aktach na wyspie Cypru

---

**Cena miejsc zwyczajna. — Początek o godz. 7.**

*Reżysser J. Rychter.*

Rys. 5 Afisz ze spektaklu *Otello Murzyn Wenecyi*  
3 grudnia 1871, Teatr Krakowski  
W roli „wódza, murzyna” Bolesław Ładnowski



# TEATR MIEJSKI

Nr. ses. 304



# W KRAKOWIE.

Nr. porz. 3491.

W Środę dnia 7. Czerwca 1905 roku

## Ceny miejsc znizone.

Przedostatni gościnny występ

### BOLESŁAWA LESZCZYŃSKIEGO

# Otello

Tragedya w pięciu aktach W. Szekspira.

---

O S O B Y:

Dola Wenezji . . . . . Brakano . . . . . Gruzyno . . . . . Luchino . . . . . Otello, woźca murzyna . . . . . Jago, chorągwy . . . . . Kato, szlachciz . . . . . Rodrigo, młody Wenezjanin . . . . .	PP. Bracia .	Mchias, młody Cypr . . . . . Pierwszy smutek . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . . Dąb . . . . .	PP. Mostaki . . . . . Jędr .
--	--	---	--

Rossa śpiewa w XV wieku śpiewa w Wenezji, śpiewa na Cyprze

---

**Początek o godzinie 7<sup>1/2</sup> — Koniec o godzinie 11.**

CENY MIEJSC ZNIZONE:			
Lata posterowa na 5 osób Kar.	5—	Kioski II piętra w 5 osobnik.	w holach Kar. 100
Lata I-go piętra na 5 osób	5—	Kioski na holach	—50
Lata II-go piętra na 5 osób	6—	Kioski na holach I-go piętra	—50
Kioski w holach obokowej drugiego piętra	2—	w holach I-go piętra	3—
Pod w holach pierwszych piętra	2—	w holach I-go piętra	2—
Kioski I-go piętra w holach	2—	Kioski na holach II-go piętra	2—
4 holach	2—	w holach I-go piętra	2—

**WIERZCHNIE OKRYCIA, KAPELUSZE, ŁASKI, PARASOLE, NALEŻY ZOSTAWIĆ W GARDEROBIE.**

Bilety wszelkiej użyłności ma w Kiosku Zamawiać F. A. Origara, Rynek gł. Lata 3-8, Telefon 308, a w Kiosku przedstawienie w Kiosku (holach)

W Czwartek „Ubole twice” koncert w 5 aktach Enlla Angiera.

**Ostatni gościnny występ BOLESŁAWA LESZCZYŃSKIEGO.**

Rys. 7 Afisz ze spektaklu *Otello*  
7 czerwca 1905 roku, Teatr Miejski w Krakowie  
W roli „wodza, murzyna” Bolesław Leszczyński





**Rys. 8 Piotr Borowski (Otello) i Barbara Prokopowicz (Desdemona) w spektaklu *Otello* według Williama Szekspira premiera 6 kwietnia 2013 roku, Teatr Polski Poznań (reż. Paweł Szkotak)**



**Rys. 9 Piotr Borowski (Otello) i Michał Kaleta (Jago), *Otello*, Teatr Polski Poznań (reż. Paweł Szkotak)**



Rys. 10 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak



Rys. 11 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak





Rys. 12 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak



Rys. 13 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak



Rys. 14 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak



Rys. 15 *Otello* według Williama Szekspira w realizacji Teatru Polskiego w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak